
revue
internationale
du cinéma

REVUE INTERNATIONALE DU CINÉMA

PUBLICATION TRIMESTRIELLE
de l'Office Catholique International du Cinéma (O.C.I.C.)
8, rue de l'Orme, Bruxelles 4, Belgique

REDACTION
André RUSZKOWSKI
4, rue Martin-de-Thézillat
NEUILLY-sur-Seine (France)

ADMINISTRATION ET PUBLICITE
Claude MICHEL
28, rue Marbeau
PARIS-16e (France)

REPRESENTANTS NATIONAUX

ALLEMAGNE : Paulinus Verlag, Fleischstrasse 64-65, Trier.
ARGENTINE : Secrét. Gén. de C.I.N.E., Av. Alvear 1402, Buenos Aires.
AUSTRALIE : Catholic Film Centre, Box 380, Sidney.
BELGIQUE : C.C.A.C., 10, rue de l'Orme, Bruxelles, 4, C.C.P. 7563.72.
CANADA : Service des Abonnements Benoit Baril, 4234 rue De Laroche, Montréal 34, Qué.
CHILI : Editorial Difusion, S. A. Calle Teatinos 556, Santiago de Chile.
CUBA : Centro Catolico de Orientacion Cinematografica, Apartado 1935, La Habana.
EGYPTE : C.C.E.C., 24, Boulevard Saad Zaghloul, Alexandrie.
ESPAGNE : Secretariado de Espectaculos de la Junta Tecnica Nacional de la Accion Catolica Espanola, 5 Cuesta Santo Domingo, Madrid.
ETATS-UNIS : Catechetical Guild, 147 East 5th, St. Paul 1, Minnesota.
FRANCE : Librairie PUZIN, 30, rue de la Paroisse, Versailles. C.C.P. Paris 5676-42. Bureau à Paris : 1, rue de la Visitation, Paris (7e).
GRANDE-BRETAGNE : C.F.I., 157, Victoria Street, London S.W. 1.
IRLANDE : S. O'Sullivan, 29, Dame Street, Dublin.
ITALIE : M. VAZIO, Publital, via Condotti 5, Rome.
LUXEMBOURG : N. GREGOIRE, 6, rue Jean-Origer, Luxembourg, C.C.P. 14087.
MALTE : Film Section, Catholic Institute, Palazzo Carafa, Valletta.
PAYS-BAS : Katholieke Filmaktie, Da Costakade 102, Amsterdam.
SUISSE : Christiana-Verlag, Arnold Guillet, Birchstrasse 654, Zürich 52, Postcheck VIII-26630. Tél. (051) 462778.
URUGUAY : J. A. Corlazzoli, Cisplatina 1246 bis, Montevideo.

★

Pour tous les pays non mentionnés, s'adresser au Centre National d'Action Cinématographique Catholique ou directement à l'Administration de la Revue Internationale du Cinéma à Paris.

ABONNEMENTS ANNUELS (4 Numéros)

Grande-Bretagne, Irlande et les Dominions : 1 Livre (Un No, 5 Sh.); Etats-Unis, Canada : 4 Dol. (Un No. 1 Dol.); Suisse 16 Fr. s. (Un n°, 4,50 Fr. S.); Pays du « Benelux » : 175 Fr. b. (Un N°, 50 Fr. b.); France 1.200 Fr. f. (Un N°, 350 Fr. f.). Pour tous les autres pays, un prix en monnaie nationale est fixé par accord entre l'Administration Générale et le Représentant chargé de la centralisation et de la transmission des souscriptions dans chaque pays.

Administration Générale : Mlle Yvonne de Hemptinne, Secrétaire Générale de l'O.C.I.C.

SOMMAIRE

LA MORT PAR L'IMAGE .... *François Mauriac* (de l'Académie Française) 9

LE CRITIQUE CINEMATOGRAPHIQUE CHRETIEN ET SON PUBLIC. (Journées internationales d'Etudes de Lucerne).

Rapport général .... *J.L. Tallenay* 11

Débats : interventions de :

— *R. Stengel* (Belgique) 22

— *J.F. de Jong* (Pays-Bas) 23

— *U. Sciascia* (Italie) 24

— *G. Gerster* (Suisse) 25

— *P. Cebollada* (Espagne) 26

— *W. Mogge* (Allemagne) 27

— *M. Echegoyen* (Uruguay) 27

— *Mrs. Bower* (Grande-Bretagne) 31

— *W.J. Igoe* (Grande-Bretagne) 32

— *Pasteur Hess* (Allemagne) 33

— *J.C. Fagan* (Irlande) 34

— *Dr. Amann* (Suisse) 35

etc.

Conclusions 36

DECENCE AU CINEMA.

Martin Quigley répond à J.L. Tallenay 38

Note de J.L. Tallenay 42

LE CINEMA DANS L'ENSEIGNEMENT.

Journées nationales d'études a paris .... *H. Agel* 44

FESTIVAL DE VENISE.

Impressions générales .... *A. Ruszkowski* 48

Décision du jury de l'O.C.I.C. 54

Journées du film pour enfants et activités spécialisées .... *L. Lunders* 56

PANAROMA MONDIAL.

— Autriche .... *L. Gesek* 58

— Cuba .... *W. Pinera* 61

— France .... *J.L. Tallenay* 63

— Grande-Bretagne .... *J.A.V. Burke* 64

— Italie .... *M. Verdone* 67

— Nouvelle-Zélande .... *J.C. Reid* 69

— U.S.A. .... *M. Pryor* 71

ERRATUM. — Une erreur matérielle a laissé sans signature l'article paru dans le numéro précédent de la Revue, pages 25 à 28, sous le titre « Espagne de Dieu, Portugal romantique ». Précisons que l'auteur en est M. Roberto Paolella, rédacteur napolitain de « Bianco e Nero », comme l'indiquait d'ailleurs le sommaire.

LA NUIT EST MON ROYAUME

(PRIMÉ PAR L'OFFICE CATHOLIQUE INTERNATIONAL DU CINEMA)

★

LE MONDE — 7 Septembre 51

C'est dans une salle à peu près comble que le film de Georges Lacombe, « LA NUIT EST MON ROYAUME » a été présenté hier après-midi au Festival de Venise. Il a semblé remporter toute l'adhésion des spectateurs qui applaudirent à plusieurs reprises au cours de la projection.

FRANC-TIREUR — 10 Septembre 51

Pour l'instant la palme du succès public revient sans doute à « LA NUIT EST MON ROYAUME », le film réalisé par Georges Lacombe, d'après un scénario de Marcel Rivet. Sept fois au cours de la projection des applaudissements ont fusé dans la salle. C'est un record.

FRANCE-SOIR — 8 Septembre 51

Le public, pour la seconde fois, a fait un accueil enthousiaste au second film français : «LA NUIT EST MON ROYAUME».

CE SOIR — 7 Septembre 51

Présentée hier après-midi devant une salle à peu près comble « LA NUIT EST MON ROYAUME» de Georges Lacombe, applaudie à plusieurs reprises en cours de projection, a remporté un très vif succès.

LES NOUVELLES LITTERAIRES 13 Septembre 51

Les autres films de la sélection française ont été favorablement accueillis : celui de Rivet, Spaak et Lacombe, « LA NUIT EST MON ROYAUME » est allé aux nues.

IL GAZETTINO — 6 Septembre 51

Dommage que ce film n'ait pas été projeté au cours d'une des nombreuses soirées, car il s'agit vraiment d'une des œuvres les plus dignes que l'on ait vues à ce jour, lors de ce Festival.

LE FIGARO LITTERAIRE — 15 Septembre 51

Jean Gabin a été rarement meilleur que dans l'émouvant « LA NUIT EST MON ROYAUME ».

LA CROIX — 15 Septembre 51

Autre film français de grande classe : « LA NUIT EST MON ROYAUME ». Personnellement, depuis « Monsieur Vincent », je n'ai jamais éprouvé au cinéma une émotion aussi vive qu'à la projection de ce film.

GAZETTA DEL POPOLO — 6 Septembre 51

Rappelez-vous ce titre de film, et ne l'oubliez pas quand le film sera projeté.

OPERA — 19 Septembre 51

Une œuvre prodigieusement émouvante après laquelle on tâte du pied à la sortie la marche de l'escalier tant on est imprégné de cette atmosphère.

LA CINEMATOGRAPHIE FRANÇAISE — 15 Septembre 51

5 Septembre, en matinée : « LA NUIT EST MON ROYAUME », de Georges Lacombe (Prod. Pierre Gérin L.P.C.) qui produit immédiatement une impression très forte. Le public réagit avec spontanéité, soulignant les passages les plus marquants du film.

LE FILM FRANÇAIS — 14 Septembre 51

L'unanimité s'est faite en particulier sur un film : « LA NUIT EST MON ROYAUME », de Lacombe, qui aurait pu emporter le prix pour la meilleure presse.



GRAND PRIX INTERNATIONAL
DE L'INTERPRÉTATION
BIENNALE DE VENISE
1951

DISTRIBUÉ EN FRANCE PAR :
DISCINA
128, Rue la Boétie - PARIS

PRODUCTION :
L. P. C. - P. GÉRIN
163, R. Faub. St-Honoré - PARIS

VENTE A L'ÉTRANGER :
PATHÉ CONSORTIUM CINÉMA
33, Champs-Élysées - PARIS

REVUE INTERNATIONALE DU CINÉMA

1951 NUMÉRO 10

Le présent numéro traite principalement de la critique des films et de sa mission formatrice vis-à-vis des spectateurs. Ce problème a fait l'objet des Journées d'Etudes internationales tenues à Lucerne (Suisse) du 26 au 28 mai dernier, sous le titre : « Le critique cinématographique chrétien et son public ». Avant de donner le compte rendu de ces Journées, nous pensons ne pouvoir mieux introduire nos lecteurs au centre du débat qu'en leur présentant les réflexions inspirées au grand écrivain catholique François Mauriac par les images dures et belles d'un film suédois. L'auteur, à l'obligeance duquel nous devons d'avoir pu reproduire cet article, paru dans le journal « Le Figaro » le 3 juillet dernier, y pose certains problèmes qu'affrontent quotidiennement ceux qui, à des titres divers, tendent à faire du cinéma un instrument d'élévation spirituelle du public.

LA MORT PAR L'IMAGE

L'autre soir, comme nous venions de voir le film tiré de la pièce de Strindberg, *Mademoiselle Julie,* j'ai dû paraître bien balbutiant, sinon bien stupide, au journaliste suédois qui me demandait mon impression. C'est que j'émergeais à peine du cauchemar. Je n'osais lui avouer la question que je me posais à moi-même : à douze ans, à quatorze ans, à seize ans, comment eussé-je subi cette révélation de tout ce que le drame humain comporte de plus accablant ? Car Strindberg ne nous fait grâce d'aucun des cercles de notre enfer : l'accouplement sous son aspect le plus bestial, la fatalité héréditaire, la folie, le crime, le mépris du riche et du puissant pour le faible et pour le pauvre, le suicide enfin. J'entends bien qu'il y a loin d'un écolier provincial et catholique de la fin du siècle dernier aux petits délurés d'aujourd'hui. Mais beaucoup plus d'enfants qu'on n'imagine, au sein de notre corruption, demeurent mystérieusement protégés. On dirait que l'innocence est inhérente à certaines natures : leur ange leur couvre les yeux, leur bouche les oreilles. Mais un film comme celui-là déchire brutalement tous les voiles, force toutes les défenses derrière lesquelles se retranche un jeune cœur encore intact.

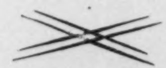
Ce n'est pas le chrétien, ce n'est même pas le moraliste qui s'exprime ici; et d'abord parce que l'auteur que je suis et qui, justement, a été quelquefois comparé à Strindberg, serait le dernier à avoir le droit de s'indigner. Non, c'est en observateur du désarroi contemporain que je pose ici la question. Les gens qui lisent, quelle minorité infime si on les compare à la foule de ceux qui, aujourd'hui, n'ont même plus besoin de savoir lire ni de faire l'effort d'imaginer une action

romanesque ! Assis dans la pénombre d'une salle, ils n'ont qu'à regarder et qu'à écouter : des corps s'étreignent, une folle met le feu à la maison, la fille du comte se livre au valet de chambre, le petit paysan traqué par la meute des domestiques se jette à l'eau, est repêché et roué de coups et nous l'entendons gémir : vision de la vie, distribuée mécaniquement et indéfiniment, jusque dans les plus lointaines provinces. La pourriture est devenue la chose du monde la mieux partagée. Ce miracle de la science singe le miracle essentiel du christianisme : non plus la multiplication des pains ni celle du Pain de Vie, mais une multiplication indéfinie du pain de mort.

C'est la vie, dira-t-on, la vraie vie. Est-il jamais trop tôt pour que ceux qui doivent l'affronter la connaissent telle qu'elle est ? Tout vaut mieux que de falsifier le réel. Mais ce n'est pas du réel qu'il s'agit ici. Quoi que j'en aie dit, je ne redouterai pour aucun de mes romans l'épreuve du cinéma si du moins l'adaptation en est fidèle, parce que la Grâce circule souterrainement à travers les plus sombres. Ce n'est pas à cause de ce qu'il montre que ce film, *Mademoiselle Julie,* m'a paru redoutable, mais à cause de ce qu'il ne nous montre pas. Le mal à l'état pur n'existe pas. Le monde ressemble à ce triste hôpital auquel Baudelaire compare la peinture de Rembrandt : un triste hôpital, oui, mais « d'un rayon d'hiver traversé brusquement ». Le poème de Rimbaud, le plus désespéré et par endroits le plus satanique de toute notre littérature, *Une saison en enfer*, comporte, dans sa nuée épaisse et noire, des déchirures, des trouées sur des gouffres d'azur et, en pleine démence, de mystérieux apaisements : « La raison m'est née. Le monde est bon. Je bénirai la vie. J'aimerai mes frères... » Ou encore : « Ah ! l'enfance, l'herbe, la pluie, le lac sur les pierres, le clair de lune quand le clocher sonnait douze... » Et puis c'est l'invocation déchirante : « O pureté ! pureté !... » Et surtout, à peine son délire nous a-t-il associé à la pire ignominie, cet imperceptible changement d'éclairage qui nous découvre d'un coup, dans l'âme en apparence perdue, ces régions que l'amour continue d'habiter et de sanctifier en dépit des fautes les plus tristes. Vous vous souvenez ? « Parfois il parle, en une façon de patois attendri, de la mort qui fait repentir, des malheureux qui existent certainement, des travaux pénibles, des départs qui déchirent les cœurs. Dans les bouges où nous nous enivrions, il pleurait en considérant ceux qui nous entouraient, bétail de la Misère. Il relevait les ivrognes dans les rues noires... »

Même en demeurant sur le seul plan de l'art, toute œuvre me paraît fausse qui ne tient pas compte dans l'homme de cette présence. Il suffirait de rien pour que la poésie de ce grand film ne risque pas de donner la mort : une servante qui prie, le soir, dans sa mansarde, une mère qui regarde dormir son enfant, un ivrogne secouru, la nuit, par un adolescent féroce comme était Rimbaud.

FRANÇOIS MAURIAC
de l'Académie française.



Le développement du cinéma et son influence croissante sur les foules posent chaque jour plus gravement le problème de son intégration dans la vie individuelle et sociale. Des antagonismes sont apparus de ce fait, par exemple celui qui oppose les tenants du cinéma comme industrie et du cinéma comme art, ou encore le conflit fréquent entre l'influence morale sur la masse des spectateurs et la valeur artistique de l'œuvre en elle-même, telle qu'elle peut être comprise par le spectateur hautement qualifié.

Il est évident que le critique chrétien, dont la vocation est d'aider le public à dégager des films ce qui peut le nourrir spirituellement et à éviter tout ce qui l'abaisserait, doit savoir résoudre ces questions et agir selon des principes accordés avec sa foi religieuse. C'est à ces préoccpuations que les Journées d'Etudes de Lucerne, dont on lira le compte rendu ci-dessous, ont tenté de répondre.



A droite : le Dr Schumacher, échevin de Lucerne, reçoit les participants des Journées d'Etudes.

Le critique cinématographique chrétien et son public

RÉSUMÉ DU RAPPORT GÉNÉRAL DE J.-L. TALLENAY AUX JOURNÉES D'ÉTUDES DE LUCERNE

I. — DEUX ASPECTS IMPORTANTS DE LA CRITIQUE : INFORMATION ET FORMATION

La fonction d'un critique est sans doute avant tout d'apprécier les œuvres qui sont offertes aux spectateurs. Il ne faudrait pourtant pas le réduire à n'être qu'une sorte de juge ou d'examinateur chargé de noter ces œuvres, de décerner des éloges et de faire des critiques.

Son rôle à l'égard du public est beaucoup plus large et nous voudrions particulièrement insister sur l'importance de l'information et de la formation qu'il doit apporter à ses lecteurs.

1) Information.

Le cinéma est sans doute le moyen d'expression où le public éprouve le plus de difficulté à faire son *choix.* Pour des raisons d'organisation économique et commerciale, *tous* les films sont présentés à *tous* les spectateurs dans *toutes* les salles sans que rien permette au public de deviner quel est le genre du film, ses ambitions artistiques ou le point de vue philosophique, artistique ou humain qui inspire son auteur. Tandis que les théâtres sont spécialisés, les écrivains catalogués et les ouvrages littéraires classés en différents genres, le spectateur de films peut voir dans le même cinéma n'importe quel genre de film. La publicité a pour but de l'égarer plutôt que de le renseigner. Seule la critique pourra guider son choix.

C'est la raison pour laquelle la critique cinématographique doit garder, plus qu'une autre, un aspect *utilitaire d'information.* Le lecteur demande au critique de l'informer avant tout du genre d'un film (s'agit-il d'un comique, d'un drame sérieux, d'un burlesque, d'une chronique authentique, d'un divertissement chantant ou dansant ?) et de lui dire à quel niveau artistique il se situe (le critique cinématographique rend compte de films qui correspondent au roman policier, au roman feuilleton, au roman d'aventures — genres que n'aborde jamais la critique littéraire — aussi bien que de films psychologiques, philosophiques ou religieux).

2) Formation.

L'importance de cet aspect modeste et utilitaire est une servitude propre à la critique cinématographique. Mais le rôle du critique de cinéma est, d'un autre point de vue, plus large que celui des autres critiques.

Les lecteurs d'une critique littéraire, théâtrale ou artistique sont, par définition, des gens cultivés. Les programmes scolaires consacrent une bonne partie de leur temps à

l'étude des classiques du théâtre et de la littérature. Les lecteurs de journaux, même s'ils n'ont reçu aucune culture secondaire ou supérieure, ont au moins appris à lire et, d'une manière plus ou moins rudimentaire, à analyser un texte, à expliquer les mots employés. Mais les programmes scolaires ne consacrent aucune part au cinéma.

Un spectateur de film, même s'il a reçu une culture supérieure, peut *ne pas savoir lire un film*, être incapable de saisir les intentions les plus évidentes de l'auteur. La culture livresque — la seule qui soit actuellement dispensée dans les écoles — ne prépare pas à l'intelligence du langage des images, car elle oriente l'esprit vers l'abstraction; elle peut même faire obstacle, par là, à la compréhension du cinéma.

Aussi — deuxième aspect original — la critique du cinéma ne peut se dispenser de *fournir au lecteur les éléments d'une formation.* Elle doit être par certains côtés ce que Roger Leenhardt appelait, voilà quinze ans, dans *Esprit*, une *école des spectateurs.* Non pas que le critique doive prendre le ton d'un professeur. Mais il doit prévoir ce qui, dans un film, risque de dérouter le spectateur, souligner une nouveauté dans l'emploi des moyens d'expression et dégager la signification artistique d'un progrès technique. Il ne peut se borner à apprécier, il doit souvent *expliquer.*

Cette particularité de la critique cinématographique est d'autant plus nette que le cinéma est encore aujourd'hui un art nouveau-né qui n'est pas sorti des balbutiements de l'enfance. L'évolution extrêmement rapide du cinéma, la confusion entre ses découvertes esthétiques et ses progrès techniques, la complication d'une production qui assimile trop vite les acquisitions séculaires des autres moyens d'expression, rendent plus nécessaire cette formation des spectateurs et donnent plus d'importance au rôle du critique qui essaie de clarifier les idées et de sérier les problèmes.

3) Importance particulière de l'information et de la formation dans la critique cinématographique chrétienne.

Le critique cinématographique chrétien peut, moins que tout autre, négliger ces deux aspects de sa mission. Le public chrétien a besoin d'information et de formation comme tout public — mais il demande plus que les autres sur le premier point et il doit vaincre des préjugés et des insuffisances plus profondes sur le second.

A. - La responsabilité du chrétien est très lourde *dans le domaine de l'information.* Un autre critique peut se préoccuper seulement d'éviter à ses lecteurs de perdre une soirée et de leur conseiller d'aller voir un film qui réponde à leurs préférences ou à leur fantaisie. Le lecteur chrétien attend de son critique qu'il guide son choix non seulement sur le plan artistique, mais sur le plan moral et religieux. L'information est, dans ce domaine, particulièrement délicate car les réactions morales et religieuses dépendent pour une grande part de l'âge, du caractère et de la formation du spectateur. Il semble que, sur ce point, le critique chrétien se doive de ne pas tenir compte seulement de ce qui, *pour lui*, est valable ou ne l'est pas. L'honnêteté consiste à ne pas trancher mais à fournir au lecteur tous les éléments de jugement qui lui permettront de se faire *une opinion personnelle.* Cette attitude est d'autant plus nécessaire que le lecteur d'un critique chrétien n'a pas seulement à choisir pour lui. Il a souvent charge d'âmes. Qu'il s'agisse d'un père de famille ou d'un prêtre, il s'appuiera souvent sur les éléments que lui fournit le critique pour conseiller à des enfants ou à ceux qui lui demandent conseil, d'aller voir ou de ne pas aller voir le film. La prudence dont doit faire preuve le critique chrétien dans ses appréciations ne relève donc pas de la faiblesse : elle est rendue nécessaire par la lourde responsabilité à l'égard de ses lecteurs et par l'impossibilité de porter un jugement qui soit valable pour tous les spectateurs possibles.

Elle est rendue nécessaire aussi par une déformation du public catholique — ou tout au moins de certains de ses éléments. Pour beaucoup de chrétiens, les domaines de la morale et de la religion sont des domaines régis par la seule autorité, des domaines où ils ne pensent pas devoir faire intervenir de jugement personnel. Ils attendent du critique chrétien des jugements catégoriques et sans appel dans un domaine où — comme nous venons de le voir — chaque spectateur éventuel pose un problème particulier. En abondant dans ce sens, le critique chrétien favorise une dangereuse tendance du public à se décharger bien légèrement d'une responsabilité qui incombe à la conscience de chacun. Il risque aussi des catastrophes, car fréquemment ses paroles seront prises à la lettre comme des paroles d'Evangile. Le danger ici, pour le critique chrétien, n'est pas de ne pas être crû, mais d'être considéré comme un Père de l'Eglise. Il ne saurait trop — en fournissant des éléments de jugement plutôt qu'en rendant des oracles — rappeler qu'*il parle en chrétien*, mais qu'il ne représente pas l'Eglise, qu'il ne juge pas *ex cathedra.*

B. - Cette remarque souligne un des éléments qui rendent particulièrement nécessaire — et souvent difficile — *le rôle formateur* de la critique de cinéma quand elle s'adresse à un public chrétien. Les difficultés rencontrées par la diffusion d'une véritable culture cinématographique sont dues essentiellement, dans l'ensemble du public, (*a*) à un préjugé encore

très fort qui fait du cinéma un art mineur, un divertissement sans importance et généralement sans valeur et (*b*) à une déformation de la culture générale, essentiellement livresque, qui tourne les esprits vers l'abstraction et les détourne de l'observation et du concret.
Ce préjugé à l'égard du cinéma et cette déformation culturelle sont particulièrement nets dans le public catholique.

a) Le temps n'est pas très éloigné où, pour de nombreux catholiques, le cinéma était un art plus ou moins diabolique, un mal en soi que l'on tolérait dans certains cas, mais dont on se préoccupait exclusivement de limiter les dangers. Malgré de nombreuses prises de positions pontificales soulignant que le cinéma serait bon ou mauvais selon que les hommes le feraient bon ou mauvais; malgré une évolution d'une part notable de l'opinion catholique qui a appris à distinguer entre le *cinéma* — moyen d'expression, capable, comme la langue d'Esope, du meilleur et du pire — et *la production cinématographique* dans laquelle il faut choisir, on rencontre encore de nombreux chrétiens, et un certain nombre de prêtres, pour qui le cinéma est mauvais dans son essence et peut tout au plus être toléré.

b) Cette attitude de méfiance à l'égard du cinéma — rendue explicable, reconnaissons-le, par le grand nombre de films qui ne peuvent manquer de choquer un public chrétien — se trouve renforcée par un préjugé culturel.

Dans le domaine littéraire, les prêtres qui se trouvent en contact avec des étudiants, des intellectuels, ont reçu une culture égale ou supérieure à celle des fidèles, quoique différente. Ils jugent nécessaire de se tenir au courant de l'actualité littéraire ou philosophique — même si elle est a-chrétienne ou condamnable. Les prêtres qui, à notre époque, se trouvent en contact avec des jeunes de tous les milieux ont affaire à des individus profondément influencés par le cinéma. Pourtant la formation du clergé ne fait encore aucune place au cinéma. Dans de nombreux diocèses les prêtres — sauf cas exceptionnels — ne peuvent même aller voir aucun film. Combien d'exemples ne trouverait-on pas dans les établissements d'enseignement religieux, de professeurs de philosophie ou de classes supérieures, dont l'influence est si importante sur les adolescents dont ils ont la charge — et qui ne sont *jamais* allés au cinéma ? C'est presque la règle dans le cas des religieuses enseignantes.

L'absence du cinéma dans les programmes scolaires et dans la formation intellectuelle — déjà grave dans le cas des laïcs — est extrêmement dangereuse dans le cas des prêtres. Elle les amène souvent à faire de graves erreurs sur l'appréciation — ou même la compréhension — des films qu'ils ont l'occasion de voir. Même dans les meilleurs cas, elle les amène à appliquer au cinéma, sans adaptation, une méthode de pensée valable seulement dans d'autres domaines, à réduire, par exemple, un film à quelques thèmes abstraits, alors que la portée du cinéma ne peut s'apprécier sans tenir compte des moyens propres d'expression qu'il emploie.

II. — CRITIQUE DE LA CRITIQUE

La critique est un genre mal défini qui comprend aussi bien l'article superficiel et brillant — écrit dans le style des échos et mondanités — que l'étude austère et professorale. Toute critique valable peut évidemment comporter des éléments extrêmement différents et notre but n'est pas de définir le type idéal de critique auquel chacun devrait se conformer. Nous voudrions pourtant analyser brièvement deux ou trois tendances de la critique actuelle pour examiner si elles répondent aux exigences d'information et de formation que nous venons de définir.

1) **La critique impressionniste.**

Il est un genre de critique qui nous paraît le moins susceptible de répondre à ces besoins d'information et de formation. C'est celui où l'auteur se borne à faire part au lecteur de son humeur du moment, de ses impressions. « Le film m'a plu. J'ai dormi. J'ai bien ri ». Il est possible sur ces thèmes d'écrire de brillants « papiers », de manier l'ironie, le paradoxe, de faire appel à toutes les ressources du style et de l'esprit pour charmer le lecteur. Nous ne disons pas que cette forme de critique soit mauvaise; nous pensons qu'elle ne répond pas à ce que le lecteur est en droit d'attendre d'un critique cinématographique chrétien. Le propre de ce que nous appelons, faute d'une meilleure expression, *la critique impressionniste*, c'est de ne pas donner ses raisons et de se refuser à l'analyse et à l'explication. Si le critique ne donne pas ses raisons, comment le lecteur pourra-t-il trouver dans la critique les éléments qui lui permettront de se faire un jugement personnel et de décider s'il ira voir le film ? Comment la lecture de la critique lui facilitera-t-elle la compréhension du film, l'amènera-t-elle à remarquer et à interpréter telle recherche, telle originalité de l'œuvre ?

La critique impressionniste, la critique d'humeur est un genre amusant qui ne répond absolument pas au besoin de formation du lecteur. Ajoutons que ce genre — où il est difficile d'exceller, car il est difficile d'être régulièrement brillant — est généralement le fait de gens qui se préoccupent peu du cinéma ou qui n'y connaissent rien — car il est possible, dans le cadre d'une critique cinématographique, de parler de n'importe quoi et surtout ne pas parler de cinéma.

2) **Le formalisme esthétique.**

On peut aussi y trop parler de cinéma. C'est le reproche que l'on a fait, parfois à juste titre, à une forme de critique qui s'est développée, particulièrement en France, par réaction contre la critique impressionniste et contre la critique incompétente. Dans ses formes les plus extrêmes — et donc les plus facilement critiquables — elle consiste à n'apprécier les films que d'après leur valeur formelle, à ne considérer le sujet que comme le prétexte sans importance que se donne un réalisateur pour se livrer à des recherches d'expression. Si elle apprécie particulièrement chez les auteurs la virtuosité, elle permet au critique de faire lui-même étalage de toutes ses connaissances de technique cinématographique.

Il est certain qu'une telle forme de critique ouvre la porte à tous les snobismes. Et d'abord à celui des mots techniques. Elle établit souvent une confusion entre la nouveauté ou la virtuosité qui caractérise tel procédé technique et sa signification ou sa valeur artistique. Sans doute le son, la couleur ou, sur un autre plan, l'emploi du gros plan, du travelling, ou encore la présentation d'un film sous formes de souvenirs et l'intervention d'une voix intérieure commentant l'action, sont des éléments importants du langage cinématographique. Leur apparition successive ont enrichi ce langage de possibilités nouvelles et il est utile de signaler leur importance aux spectateurs. Mais aucune nouveauté technique ou esthétique n'a de valeur en elle-même. Elle n'est qu'un *moyen d'expression* et le rôle du critique n'est pas seulement de s'extasier sur l'habileté technique dont fait preuve celui qui l'emploie. Il est bien plutôt d'expliquer la signification du procédé et de montrer dans quelle mesure il sert l'intention de l'auteur, de dénoncer son emploi s'il est gratuit ou de montrer l'enrichissement qu'il apporte dans un cas particulier.

Plus généralement l'erreur du formalisme esthétique consiste à faire des recherches formelles une fin en soi, d'oublier que le cinéma est un langage et doit exprimer quelque chose.

Il est nécessaire au critique de connaître tous les procédés employés au cinéma et d'être capable de les expliquer à ses lecteurs. Mais cette préoccupation ne peut devenir exclusive sans risquer de ne plus répondre en aucune façon aux besoins du public, qui va au cinéma pour qu'on lui raconte une histoire et qui demande essentiellement au critique de lui permettre de choisir le film qu'il va voir et, accessoirement, de lui fournir les éléments nécessaires pour mieux le comprendre et mieux l'apprécier.

RIO GRANDE de John Ford (voir p. 32).



3) Le formalisme moral.

Parmi les adversaires déclarés de ce que nous avons appelé le formalisme esthétique se trouvent les tenants d'une autre forme de critique par ailleurs tout aussi formaliste. Je veux parler de ceux qui jugent un film comme les douaniers jugent la bonne foi des voyageurs, en appliquant à leurs bagages un barème établi une fois pour toutes et comprenant toutes les marchandises interdites.

Sans doute ne peut-on manquer de reconnaître qu'au cinéma la puissance d'évocation de l'image rend nécessaire une extrême prudence. La violence et la sexualité, quand elles sont exprimés par l'intermédiaire d'images, ont une influence sur le spectateur infiniment plus grande que dans un livre, exprimées par des mots. Il s'agit là d'un mécanisme psychologique en grande partie indépendant du contrôle volontaire ou intellectuel. L'action idéo-motrice des images s'exerce d'une façon inconsciente et agit d'autant plus sur l'esprit, surtout quand il s'agit de spectateurs jeunes ou émotifs.

Ces raisons sont suffisantes pour exiger que le critique chrétien ne néglige pas le danger que peuvent présenter certains films du seul fait de la violence ou du pouvoir de suggestion de certaines de leurs images; quel que soit, par ailleurs, l'intérêt ou la valeur du film, le critique, s'il veut être fidèle à son rôle *d'information*, doit signaler ce danger à ses lecteurs.

Mais il y a loin de cette obligation — dictée par le seul sens de la responsabilité du critique envers ses lecteurs — à un système de critique qui se borne à cataloguer les images douteuses et les situations irrégulières. Le danger, ici, est double. Le premier — ce n'est pas le plus grave — consiste à ne pas tenir compte de la valeur d'ensemble du film, à ne pas dégager l'idée maîtresse, celle qui aura sur les spectateurs une influence profonde, à accepter que les arbres cachent la forêt. Il n'existe pas de récits — sauf peut-être ceux qui traiteraient de la vie de l'homme avant sa chute — qui ne comportent pas de faits répréhensibles ou d'images du mal. En ne retenant qu'un certain nombre de détails pour leur appliquer un barème on néglige un élément essentiel, le sujet même; ici encore on n'attache d'importance qu'à la forme de l'œuvre. On a seulement remplacé le formalisme esthétique de tout à l'heure par un *formalisme moral*.

Le second danger — et le plus grave — de cette attitude, c'est qu'il conduit à approuver des films dont aucun élément n'est justiciable des condamnations du barème établi mais dont la signification d'ensemble est pourtant désastreuse. Il est toujours possible de ruser avec un barème. Il est possible de réaliser un film dont aucune image ne soit condamnable, où l'on ne découvre aucune situation irrégulière, mais dont l'artifice, la fausseté soient plus nocifs qu'une dénonciation ouverte du mal. On ne peut juger du cinéma sans tenir compte de son pouvoir secret d'évocation, de l'ambiguïté et de l'hypocrisie que peut cacher l'image ou le sujet le plus anodin en apparence. Ambiguïté et hypocrisie qui sont d'autant plus efficaces que l'existence des diverses censures a rendu le public très capable de lire entre les images comme on lit entre les lignes, de comprendre l'auteur à demi-mot et d'être sensible au moindre clin d'œil.

Il est impossible de découvrir une méthode automatique pour juger un film. Le principal inconvénient du formalisme moral — qu'on trouve rarement à l'état pur, comme d'ailleurs le formalisme esthétique — c'est d'être une méthode inintelligente qui essaie d'épargner au critique le risque et la responsabilité d'une réaction personnelle et d'une prise de position. A l'inintelligence de la méthode, correspond une prime à l'inintelligence dans les films, car, du point de vue du formalisme moral, les œuvres fortes seront condamnées, au même titre que les œuvres pornographiques, tandis que des films anodins et stupides pourront être approuvés.

4) Recherche de la signification d'un film.

Il faut beaucoup de suffisance ou d'inconscience pour se livrer, comme je viens de le faire, à une critique de la critique. C'est s'offrir aux coups de ceux qui voudraient montrer que ma propre critique n'est pas à l'abri de la critique.

A) *Place de l'impressionnisme et du formalisme dans une critique complète.*

Précisons donc que les trois ou quatre attitudes dont nous venons de dénoncer les dangers ne correspondent pas exactement à trois ou quatre genres de critiques, encore moins à trois ou quatre noms de critiques que nous voudrions attaquer sans les nommer. Il s'agit de quelques tendances où chacun est susceptible de tomber à un moment ou à un autre.

Précisons d'autre part que les condamnations que nous avons passées ne s'appliquent qu'à l'emploi *exclusif* de l'impressionnisme ou du formalisme esthétique ou moral. Ce qui est dangereux, c'est de vouloir *réduire* la critique à l'un de ces points de vue. Mais au moment d'essayer de définir le but vers lequel doit tendre, à notre avis, la critique, nous tenons à noter que ces différents points de vue prennent place dans une critique complète et se complètent l'un par l'autre.

Il est certainement impossible de faire une critique objective, d'éliminer les réactions personnelles, individuelles de l'auteur. Mais ce qui différenciera la critique que nous voulons définir de la critique que nous avons appelée impressionniste, c'est que l'*auteur donnera ses*

raisons et que le lecteur pourra ainsi distinguer les raisons qui sont personnelles au critique et celles qu'il admet lui-même.

Ce que nous avons dit du rôle formateur de la critique et de la nécessité d'une *école du spectateur* suffit, par ailleurs, à montrer que nous jugerions regrettable d'éliminer de la critique l'étude formelle de l'œuvre.

En dénonçant le formalisme esthétique, nous voulions dire seulement que l'étude formelle d'une œuvre est une déformation quand elle est prise comme un but en soi. Mais elle reste nécessaire quand elle est considérée comme un moyen pour dégager la *signification* du film. On risquerait de graves erreurs d'interprétation du sujet — et l'on risquerait d'en faire commettre de plus graves au lecteur — si l'on prétendait analyser et juger ce sujet sans tenir compte des moyens employés par l'auteur pour l'exprimer.

Une critique qui se limiterait à la seule étude du sujet serait aussi incomplète et aussi fausse qu'une critique qui ne retiendrait d'un film que l'analyse formelle de ses moyens d'expression. La réussite d'une œuvre de valeur, le niveau artistique auquel se situe un film peut, au contraire, se juger à l'adaptation de la forme au fond, à la correspondance exacte entre les moyens techniques ou artistiques employés et la nature du sujet ou les intentions de l'auteur. Le degré de cette appropriation des moyens aux intentions est précisément ce qui mesure la valeur du *style*, cette marque de l'auteur sur son œuvre. En définir l'originalité est, sous l'angle artistique, le premier but de la critique.

B) *Une méthode de critique qui s'applique à dégager la signification du film.*

Ce qui nous paraît devoir être le but ultime de la critique, c'est de dégager la signification d'un film. La signification d'un film ne se confond ni avec le sens (abstrait ou schématique) de son sujet, ni avec la valeur (formelle) de ses moyens d'expression. Elle ne peut être clairement dégagée ni par de simples réactions affectives du critique, ni par l'application d'un barème moral, ni par des prophéties sur l'influence du film. Elle ne peut apparaître qu'au terme d'un analyse minutieuse et complète de l'œuvre

Nous savons quelles servitudes impose le journalisme; nous savons qu'il faut souvent, pour des raisons matérielles, rendre compte d'un film en dix ou quinze lignes et qu'il est impossible dans un si bref espace d'exposer en détail l'analyse d'une œuvre et d'y joindre une prise de position personnelle. La critique idéale, telle que nous sommes en train de la définir, conviendrait à la limite aux fiches d'analyses de films sous forme de monographies telles qu'en ont publiées, en France, l'I.D.H.E.C. ou les différentes Fédérations de ciné-clubs.

Mais ce que nous essayons de définir, ce n'est pas le *résultat écrit* du travail du critique, l'article qu'il fera paraître, c'est une *méthode de travail*, une méthode de critique. Même si l'article qu'il doit écrire ne comporte que quinze lignes, un critique honnête, se doit, si le film en vaut la peine, d'en faire (pour lui-même) une analyse complète.

Essayons d'en énumérer les trois ou quatre points essentiels, étant bien entendu que la méthode ainsi définie n'est pas donnée comme un modèle mais comme le résultat d'une expérience personnelle, qui peut seulement servir de base de discussion. Je tiens particulièrement à souligner que l'ordre que je propose n'est qu'un ordre d'exposition des questions qui me semblent importantes et ne saurait être considéré comme le canevas imposé à toute critique. Je n'oublie pas que la critique est aussi un genre littéraire, qu'elle doit faire appel à des procédés d'écriture et d'exposition qui varient selon la personnalité du critique et le genre de film dont il rend compte. Mais, encore une fois, ce n'est pas un modèle de critique que nous essayons de définir, ce sont les éléments d'une méthode de critique.

Ceci dit, voici les trois ou quatre aspects de cette méthode qui me semblent s'imposer.

a) Personnalité de l'auteur ou des auteurs. Situation du film dans l'ensemble de leur œuvre. Rapports entre réalisateur et scénariste.

b) Situation du film dans l'ensemble de la production contemporaine ou dans l'évolution du cinéma. Il s'agit, à partir du film lui-même, de préciser au départ son genre et son ambition, le niveau auquel il se situe.

c) Les deux éléments précédents sont indispensables pour dégager la *signification du film*. Cette signification, à mon avis, ne se confond ni avec le récit du sujet de l'intrigue, ni avec l'appréciation technique ou artistique. Mais la recherche de la signification ne peut pourtant s'effectuer qu'à partir de ces deux éléments.

Certains critiques ont un grand mépris pour le *récit de l'intrigue* et voudraient réduire la critique à la seule appréciation.

Nous pensons au contraire que l'analyse de l'intrigue (et par conséquent de la construction) est indispensable et que le critique doit y faire preuve d'une certaine objectivité. Il se doit de fournir, sur ce point, au lecteur les éléments qui lui permettront de se faire une opinion personnelle. C'est là, à notre avis, qu'il est le plus facile de répondre au besoin d'information du lecteur — et particulièrement, pour le critique chrétien, de signaler, sans discours moralisateurs, les éléments de l'intrigue ou les images qui risquent de choquer la conscience chrétienne.

d) L'appréciation, la critique proprement dite, à mon avis, ne vient qu'ensuite. Sans doute, en racontant un sujet, en insistant sur certains aspects de l'intrigue, le critique prend déjà parti. Mais il laisse au lecteur la possibilité de juger autrement.

Il me semble que l'honnêteté du critique consiste à distinguer l'analyse du film — le fait de rendre compte d'une œuvre proposée au public — et le jugement qu'il porte sur cette œuvre.

Ce jugement comprend des éléments d'appréciation artistique et des éléments d'appréciation qui relèvent de l'homme tout entier. Je crois que les uns et les autres ne peuvent pas être indépendants, qu'il serait faux d'attribuer une note « artistique » et une note « morale » à un film, comme si le critique, au moment de prendre position, se dédoublait. Le jugement porté sur un film convenablement analysé et dont on a clairement dégagé la signification d'ensemble ne peut être qu'un jugement porté συν ολῃ τῃ ψυχῃ, un jugement qui engage l'homme tout entier. Un critique cinématographique chrétien n'a pas à apprécier un film en tant qu'artiste d'un côté, en tant que moraliste de l'autre. Il doit porter un jugement personnel — et qu'il donne comme tel — en l'appuyant sur des raisons artistiques et sur des réactions humaines profondes. L'autre méthode a quelque chose d'hypocrite, comme si le critique écrivait : « Un artiste penserait que... », « Un moraliste penserait que... ». Le lecteur risque ou bien de ne pas se sentir engagé par ce double jugement par intermédiaires supposés — ou, au contraire, de se sentir contraint par l'argument d'autorité d'une sorte de magistère artistique ou moral que le critique s'attribue arbitrairement.

Le jugement personnel du critique, jugement qui l'engage tout entier, mais qui n'engage que lui, a l'intérêt d'être, du point de vue du lecteur, une sorte de témoignage d'homme à homme qu'il prend en considération à cause de son caractère de témoignage, mais à l'égard duquel il garde toute liberté parce qu'il sait que tout homme, et donc tout critique, est faillible.

III. — CHRISTIANISME ET CRITIQUE CINEMATOGRAPHIQUE

Les buts et les méthodes de la critique cinématographique, tels que nous venons d'essayer de les définir, tiennent compte des exigences particulières du public chrétien et des responsabilités précises qui en découlent pour le critique chrétien. Nous n'avons pourtant pas encore abordé les problèmes particuliers qui se posent au critique chrétien du fait de son insertion dans l'Eglise, de l'existence de sujets de films spécifiquement chrétiens et de sa position à l'égard de la critique et du public non chrétien.

1) Situation du critique par rapport aux organismes de cotation morale.

La première question qui se pose au critique catholique, c'est de définir sa position à l'égard des organismes de cotation morale des films, créés en application de l'encyclique *Vigilanti cura,* et mandatés par la hiérarchie dans presque tous les pays.

Je crois qu'il ne peut exister aucune raison de friction, aucune usurpation de pouvoirs entre la critique chrétienne et les organismes en question, pourvu que soient clairement définis et limités les domaines propres de chacun d'eux.

A) *Le rôle des organismes de cotation.*

La différence essentielle entre leurs rôles réside dans le fait que les organismes de cotation sont mandatés par la hiérarchie et parlent au nom de l'Eglise, alors qu'un critique essaye de juger en chrétien mais n'engage que lui-même (ou le journal pour lequel il écrit).

Le rôle de la cotation morale, tel qu'il est défini dans l'Encyclique *Vigilanti cura,* n'est pas de faire de la critique telle que nous l'avons définie. La liaison étroite, dans le domaine de la critique, entre l'appréciation morale et l'appréciation artistique, l'impossibilité, dans une critique valable, de séparer entièrement le domaine de la morale et celui de l'art, suffiraient à interdire l'activité critique à un organisme qui parle au nom de l'Eglise. L'Eglise n'a pas à prendre parti dans les querelles proprement artistiques, n'a pas à engager son autorité pour décider qu'un film est artistiquement réussi, que l'interprétation d'un acteur est bonne ou mauvaise.

Son rôle consiste à avertir les fidèles des dangers moraux que peuvent présenter certains films. Etant donné les différences d'âge, de formation, de caractère, qui existent entre les différents spectateurs, les organismes de cotation essayeront de nuancer ces avertissements, de distinguer des catégories dans la production cinématographique. De là le système de cotation chiffrée qui est une méthode pour tenir compte de ces deux aspects différents de la question : 1° valeur morale objective d'un film; 2° valeur morale relative aux différents âges ou aux différents niveaux.

Il en résulte deux limitations de la portée des cotes morales, que reconnaissent volontiers ceux qui les établissent, puisque ces limitations sont le résultat de la définition même des organismes de cotation.

a) Ne pouvant porter de jugement sur la valeur artistique des films et devant s'interdire — dans toute la mesure du possible — les

réactions personnelles à l'égard d'une œuvre, les cotateurs limitent leur jugement au domaine de la moralité et essayent d'être objectifs. Ils sont donc amenés tout naturellement à ne pas se fier à leur seul jugement mais à appliquer un barème établi, seul garant d'objectivité. Les critiques que nous avons porté contre cette méthode dans le domaine de la critique ne sont pas valables dans celui de la cotation. Il ne s'agit pas ici d'apprécier l'œuvre dans son ensemble mais de mettre en garde les fidèles contre des éléments du film qui, même considérés isolément, peuvent être dangereux.

Les cotations ne sont pas des critiques, mais des mises en garde.

b) La conséquence de cet état de fait c'est que les cotations ne peuvent être que négatives. Elles mettent en garde contre les dangers présentés par certains films mais ne peuvent, en même temps, dégager les éléments positifs qui peuvent s'y trouver. Surtout — et c'est le point important — elles ne peuvent distinguer parmi les films qui ne comportent aucun élément objectivement immoral, ceux qui sont artistiquement et humainement valables et ceux qui sont bâclés ou stupides.

B) *La critique chrétienne est un complément nécessaire de la cotation.*

Quand la cotation proscrit absolument un film, le critique chrétien, s'il est moralement formé, ne peut manquer de se trouver d'accord avec elle. Son rôle consiste alors à donner les raisons de cette proscription (ce que les cotations ne font que schématiquement). Mais une cote favorable n'implique pas qu'un film soit bon. D'où la nécessité d'une critique qui fasse toutes réserves sur les films anodins mais dangereux par leur stupidité, et qui, d'une manière positive, explique la réussite des grandes œuvres et engage le public à aller les voir.

Cette action positive de la critique, complétant l'action négative de la cotation, est extrêmement importante.

Cotations et critiques n'ont pas seulement pour but, en effet, d'avertir ou de renseigner le public. Elles ont aussi une influence certaine sur la production des films. Nombreux sont les producteurs et les distributeurs qui craignent, quand ils présentent un film, de lui voir attribuer une mauvaise cote qui en détournerait une partie du public et diminuerait par conséquent ses recettes. Mais cette crainte du gendarme ne suffit pas à assurer le relèvement spirituel et moral de la production. Si elle agissait seule, elle risquerait, la paresse et la faiblesse humaine aidant, de conduire à une production anodine mais vulgaire et abêtissante. Pour faire accomplir un progrès à la production, il faut encore que le producteur qui prend le risque de faire un film sérieux et positivement valable, sache que le public chrétien fera l'effort d'aller voir ce film, qu'il le préférera aux œuvres de facilité. Seule la critique chrétienne peut accomplir cette œuvre positive et orienter ainsi la production dans une direction qui puisse, non seulement ne pas blesser la morale chrétienne, mais fournir au public des éléments de progrès.

C) *La cotation morale est le complément nécessaire de la critique.*

Si la critique chrétienne nous semble le complément nécessaire des cotations morales, ces cotations sont tout aussi indispensables comme complément à la critique. Le critique, s'il est chrétien, ne peut pas, nous l'avons dit, faire abstraction de ses réactions chrétiennes dans son appréciation; sa responsabilité envers le lecteur exige qu'il ne tienne pas seulement compte de ses réactions personnelles mais de ce qu'attend de lui son public; il se doit, d'autre part, d'être suffisamment formé moralement pour réagir de manière valable. Il n'en reste pas moins que l'appréciation de la moralité objective d'une œuvre suppose une compétence dans les problèmes de conscience, une expérience du ministère qui est le fait des spécialistes que sont les prêtres. D'autre part, ces cotations, pour être objectives, doivent être le résultat du travail d'une équipe plus que d'un individu.

Pour toutes ces raisons, il est tout à fait souhaitable pour le critique et utile au lecteur que, à côté de la critique telle que nous l'avons définie, soit publiée la cotation morale établie par l'organisme qui est mandaté par l'Eglise.

Le rôle d'un critique chrétien n'est pas de parler au nom de l'Eglise, il ne peut juger qu'en chrétien. La publication simultanée de la cote morale, qui engage l'Eglise, et de la critique, qui n'engage que son auteur, aidera le lecteur à faire cette distinction qui nous paraît capitale, et sans laquelle toutes les erreurs d'interprétation sont possibles.

Ce partage des pouvoirs, cette répartition des tâches entre organismes de cotation et critique ne dispense pas pour autant le critique de prendre position sur les questions morales posées par le film. Nous avons indiqué tout à l'heure que la question se posait pour lui à deux niveaux différents :

a) Il ne peut, dans l'analyse formelle du film, faire abstraction de ce que nous avons appelé le formalisme moral et qui consiste à signaler les images, les situations objectivement immorales.

b) Sur la signification du film il se doit de prendre une position qui engage l'homme tout entier, et ne peut manquer d'attacher une importance capitale au sujet même du film.

2) Problèmes particuliers posés par les sujets proprement religieux.

Parmi les problèmes que pose au critique l'importance qu'il ne peut manquer d'attribuer au sujet, les plus ardus sont sans doute posés

par l'existence de sujets spécifiquement chrétiens : Vies de Saints portées à l'écran, films à la gloire des prêtres ou des religieuses, sujets mettant en cause le christianisme et ses représentants.

Le danger ici, pour le critique chrétien, est double : c'est de faire preuve, à l'égard de ces films, d'un excès d'indulgence ou d'un excès de sévérité.

A) *Excessive indulgence.*

L'excès d'indulgence d'un critique chrétien à l'égard des films dits religieux est la tendance dont on le soupçonne le plus volontiers.

Elle est bien explicable si l'on tient compte non pas seulement d'*un* film, mais de l'ensemble de la production. Il ne faut pas oublier que, pendant des années, en France tout au moins, il semblait impensable qu'un prêtre apparaisse sur l'écran autrement que comme une silhouette secondaire — parfois ridicule — et qu'un sujet mettant en cause la foi ou les sacrements était considéré comme une certitude d'échec. L'expérience, depuis quelques années, a prouvé le contraire et le grand succès de *Monsieur Vincent* a ouvert la voie à toute une production de films inspirés par le christianisme. Il est légitime que certains critiques se soient préoccupés de ne pas décourager les bonnes volontés, de ne pas « éreinter » certains films qu'ils ne jugeaient pas excellents, dans le seul but de permettre au cinéma de continuer dans la même voie, et dans l'espoir qu'on ferait mieux la prochaine fois. On ne peut, en effet, faire abstraction des règles du fonctionnement commercial du cinéma. Qu'un film « religieux » de mauvaise qualité soit un échec commercial éclatant, les producteurs n'en concluront vraisemblablement pas que l'échec est dû à la mauvaise qualité, mais au fait que le film est « religieux ».

D'autre part, le critique ne peut ignorer que son point de vue n'est pas nécessairement partagé par tout son public quand il s'agit d'apprécier une œuvre religieuse. La littérature inspirée par le christianisme est là pour témoigner que le meilleur et le pire coexistent et que le pire est souvent le mieux reçu.

L'indulgence systématique à l'égard des films à sujet religieux ne peut être pourtant approuvée. Elle relève d'une sorte de réalisme, d'une politique ou d'une tactique qui sont gênantes dans un tel domaine. Enfin cet opportunisme est à bien courte vue car il compromet la qualité des films de demain.

B) *Excessive sévérité.*

C'est peut-être par réaction contre cette attitude et par souci légitime de rigueur que certains chrétiens font preuve au contraire, à l'égard des films religieux, d'une sévérité excessive. Quelle que soit l'excellence des intentions des auteurs, le soin apporté à la réalisation et le respect manifesté pour la grandeur du sujet, les films religieux trouvent toujours de violents détracteurs parmi les chrétiens, comme le montre l'exemple de *Ciel sur le marais, Dieu a besoin des hommes* ou *Journal d'un curé de campagne*.

Il est normal que les avis diffèrent quand il s'agit de l'appréciation artistique d'une œuvre. Je ne pense ni possible, ni souhaitable que la critique cinématographique chrétienne se déclare automatiquement unanime dès que paraît un film religieux. Les réactions d'individus différents, de formation, de préoccupations, de sensibilité souvent opposées, ne peuvent manquer d'être divergentes.

Mais je crois qu'on doit honnêtement n'exiger du cinéma que ce qui est de son domaine propre, et proportionner la critique au genre du film, à l'ambition avouée de ses auteurs. Pour prendre l'exemple d'un film que je n'aime guère, je pense qu'il n'est pas valable de reprocher à *Joan of Arc* de ne pas rendre sensible la qualité particulière de la spiritualité intérieure de la sainte. Telle n'était pas l'ambition du film. Il se présente comme un récit respectueux de l'histoire et de la vérité des personnages, mais extérieur. Pourquoi accabler ce film de la comparaison avec les œuvres de plus fine analyse psychologique ? On admet bien que, dans le domaine de l'écrit, l'histoire de Jeanne d'Arc fasse l'objet de récits de vulgarisation, de récits d'aventures pour adolescents, aussi bien que d'études biographiques ou théologiques. Même si *Joan of Arc* n'était qu'une série d'images d'Epinal, si ces images sont faites avec respect et sincérité, le critique, à mon avis, doit seulement signaler le niveau auquel se situe le film, montrer ses limites, et non pas le condamner et crier au scandale.

La sévérité excessive est plus grave dans le cas d'œuvres qui se situent à un niveau plus élevé. Condamner *Dieu a besoin des hommes* parce qu'il ne contient pas toute la théologie des sacrements, *le Journal d'un curé de campagne* parce qu'il n'illustre pas tous les aspects du rôle du prêtre, c'est refuser aux auteurs de films le droit de choisir et de limiter leur sujet. Apprécier un film ne consiste pas à dire comment on aurait voulu le traiter soi-même. D'autant plus que, si l'on en croyait certains jugements, tout film à sujet religieux se transformerait en un sermon en trois points ou en un cours de théologie.

Le rôle des auteurs de films est précisément ici d'incarner les grands problèmes de la foi, de les rendre accessibles, en les montrant engagés dans la vie quotidienne, de les rendre vivants en construisant une histoire.

Un chrétien doit se montrer d'une extrême rigueur sur les principes de sa foi, dénoncer envers et contre tout les trahisons ou les insuffisances dont pourraient se rendre coupables certains auteurs. Mais, s'il veut rester juste, il ne doit pas le faire *in abstracto;* il ne peut légitimement juger un film qu'en restant dans

le domaine où se sont situés les auteurs, en tenant compte des possibilités du cinéma, des servitudes matérielles et artistiques qui conditionnent la réalisation de n'importe quel film. Procéder autrement reviendrait à affirmer qu'il est interdit d'aborder au cinéma un sujet religieux parce que le cinéma — pas plus qu'aucun autre art — ne saurait être exhaustif et construire des intrigues qui soient l'équivalent de traités philosophiques.

C) *Essai de solution positive.*

S'il fallait conclure sur ce point je dirais que le critique cinématographique chrétien devrait juger un film religieux *comme il juge un autre film.* Je ne veux pas dire par là qu'il doit mettre son christianisme de côté : je pense qu'il ne doit pas plus le faire pour un film ordinaire que pour un film religieux et j'ai dit que c'est l'homme tout entier qui doit juger le film. Mais je pense qu'il doit se garder aussi bien d'une indulgence de principe qui relève de la politique et de l'opportunisme (et qui représente d'une certaine manière une trahison de la confiance que le public peut mettre en lui) que d'une sévérité systématique qui ne tiendrait pas compte du caractère particulier du cinéma en général et du film en particulier.

Le rôle du critique ne consiste ni à se faire un auxiliaire de la publicité, ni à juger par rapport à un absolu intellectuel. Ce que l'on est en droit d'exiger d'un critique chrétien c'est qu'il ne se laisse pas aveugler par le sujet chrétien d'un film, qu'il ne fasse pas preuve de partialité et qu'il ait le courage de dénoncer la mauvaise qualité d'une œuvre, même si elle est, comme l'enfer, pavée de bonnes intentions. Ce serait rendre un mauvais service à la cause chrétienne et discréditer la critique chrétienne que d'applaudir à tout film qui se pare de l'étiquette chrétienne. Mais il serait également injuste envers le producteur et fatal à la cause du cinéma chrétien de se montrer si difficile qu'il soit impossible de produire un film sur de tels sujets qui ne soit accueilli par un concert de récriminations souvent injustifiées.

Les producteurs commencent à savoir que réaliser un film « religieux » est une entreprise périlleuse car aux critiques prévisibles de ceux qui combattent le christianisme, il faut ajouter celles d'au moins une moitié de critiques chrétiens : un film superficiel et sans prétention sera honni par les habiles et les « intellectuels », un film sérieux, qui aborde une question brûlante, fera crier au scandale les traditionnalistes et les timorés. N'ajoutons pas à ces divergences, qu'on ne peut guère éviter, des préjugés de critique.

3) Fondements humains de la critique chrétienne.

L'examen des problèmes particuliers qui se posent au critique chrétien ne doit pas nous faire oublier que ce critique, s'il ne doit jamais « mettre la lumière sous le boisseau », s'il ne doit jamais mettre à part son christianisme, doit se garder d'autre part de faire une « critique à usage interne », une critique étroite, limitée au seul public « d'Eglise », et se pliant à tous les préjugés, toutes les habitudes de pensées qui ne sont que des aspects extérieurs et sociaux du christianisme. La fermeté et la rigueur d'un jugement chrétien dans le domaine du cinéma n'implique pas une « critique de ghetto » préconisant un « cinéma de ghetto » (pour reprendre une expression qui a fait fortune dans les débats sur le rôle de l'action catholique).

A) *Pas de cinéma chrétien de ghetto.*

Nous notions à l'instant que le critique chrétien devrait essayer de juger, d'une certaine manière, les films « religieux », *comme d'autres films.* Pour compléter ce jugement, nous ajouterions volontiers qu'il ne doit pas chercher un témoignage du christianisme dans les seuls films dits « religieux ». Pour certains le but ultime de toute action chrétienne dans le cinéma est la production de films à sujets religieux. Tout semble gagné quand on présente de tels films au public, et il semble que tout serait gagné si l'on ne réalisait que de tels films. Cette position est, bien entendu, intenable. Nous ne devons jamais raisonner dans le monde contemporain comme si nous vivions en chrétienté. Le monde qui nous entoure est un monde partiellement — parfois totalement — déchristianisé.

La remarque est d'importance dans le domaine du cinéma où, comme l'on sait, il ne peut exister — pour des raisons financières et commerciales — de production destinée à un public restreint. Le prix de la réalisation d'un film exige, pour que la production soit rentable, que ce film soit vu par des millions de spectateurs. Sauf dans des cas exceptionnels, on ne peut réaliser de films destinés au seul public chrétien. Un film se doit de toucher tous les publics. Ne nous lamentons pas trop sur cette servitude du cinéma. Dans le domaine artistique elle évite au cinéma de se partager — comme actuellement presque tous les autres arts — en un cinéma pour l'élite et un cinéma pour la masse. Dans le domaine religieux elle interdit au chrétien d'envisager la création d'un « cinéma séparé », d'un cinéma à usage interne. Elle les contraint à déboucher sur la place publique, à porter témoignage non seulement devant leurs frères mais devant les incroyants et les païens. La structure même du cinéma contraint le cinéma chrétien à être un cinéma missionnaire et apostolique.

C'est une des raisons pour lesquelles le critique chrétien ne saurait attacher trop d'importance aux films qui, sans être explicitement chrétiens, abordent des sujets vrais, des sujets de la vie quotidienne et les abordent dans une perspective chrétienne. Je pense à des films qui n'étudient aucun point de doctrine, aucune vie

de saints, mais qui pourtant témoignent d'une *Weltanschauung* chrétienne, comme par exemple *La dernière chance, Vivre en paix* ou *Give us this day*.

C'est à dessein que j'ai choisi des exemples parmi les films qui, de près ou de loin, se rattachent au vérisme au néoréalisme et décrivent les drames ou la vie des humbles, des affligés, de ceux qui souffrent. Il me semble que parmi les problèmes de notre temps, ceux-là devraient intéresser particulièrement les cinéastes, et tout spécialement les critiques chrétiens. C'est parmi les pauvres, — et les pauvres d'aujourd'hui s'appellent prolétaires ou réfugiés — que nous avons le plus de chance de rencontrer le Christ, pourvu que les auteurs de films soient assez honnêtes pour nous montrer le monde tel qu'il est.

B) *Pas de critique cinématographique chrétienne de ghetto.*

Et si l'idéal d'un cinéma d'inspiration chrétienne n'est pas seulement de traiter des sujets explicitement chrétiens, l'idéal d'un critique chrétien ne doit non plus être de s'adresser aux seuls croyants.

Il suffit de constater, dans tous les domaines, l'importance attachée par tous les incroyants et par tous ceux qui cherchent, aux prises de position chrétienne dans tous les autres domaines, pour comprendre la grandeur du rôle que peut avoir un critique chrétien à l'égard de ceux qui ne partagent pas sa foi.

Nous avons le devoir de ne pas décevoir cette attente. Et pour ne pas la décevoir il ne s'agit pas de transiger avec nos principes, de camoufler le christianisme dont nous vivons. Au contraire, c'est en nous y référant sans faux-fuyant que nous satisferons cette sorte de lecteur. Mais, si nous ne voulons pas écarter les lecteurs non-chrétiens, il faut savoir distinguer ce qui est l'essentiel du christianisme et certaines habitudes d'expression ou certains préjugés qui sont plus sociaux ou politiques que chrétiens.

C'est, à notre avis, par une purification de notre attitude chrétienne que nous parviendrons à faire dépasser à la critique chrétienne l'audience des seuls fidèles de notre Eglise.

CONCLUSION

Tout au long de cet exposé nous avons pu paraître surestimer l'importance et l'influence de la critique. Certains commerçants de cinéma ne se font pas faute de la minimiser en paroles. Leur empressement à utiliser les critiques favorables montre cependant qu'ils attachent une grande importance à ses jugements. Il ne faut pas nous faire plus puissants que nous ne le sommes, mais il ne faut pas non plus minimiser l'importance de notre rôle, et par conséquent de notre responsabilité.

Sans doute la « critique parlée », l'opinion qui s'établit spontanément dans le public à l'égard d'un film a-t-elle une importance primordiale dans le succès de ce film. Mais cette « critique parlée » n'est pas aussi spontanée qu'on veut bien le dire. Pour parler d'un film, les spectateurs emploient souvent — consciemment ou inconsciemment — les mots mêmes des critiques qu'il a lues. L'importance de la critique déborde ainsi largement le cadre des lecteurs même de cette critique et contribue à la formation toujours mystérieuse de l'opinion publique.

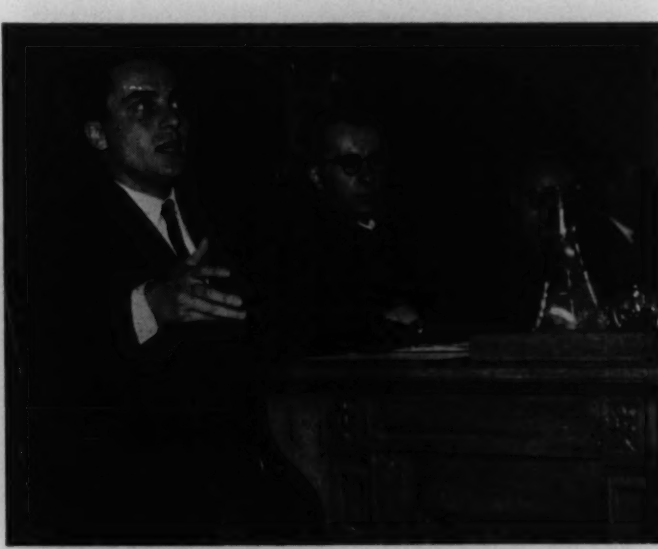
C'est sur cet aspect de la critique chrétienne que je voudrais terminer. Le double rôle que nous lui avons attribué au débat aboutit à un double résultat :

1) Par la formation qu'elle apporte à ses lecteurs elle contribue au développement d'un public chrétien du cinéma, d'une opinion publique chrétienne sur les films. Jusqu'à présent l'absence de ce public chrétien du cinéma s'est fait cruellement sentir. Comment l'action chrétienne pourrait-elle s'exercer sur le cinéma si les chrétiens ou bien n'y vont pas — c'est aujourd'hui le cas le plus général dans les milieux bourgeois — ou bien y vont sans discernement, sans choisir autrement leur film qu'un public d'incroyants ?

2) Par l'information qu'elle assure aux lecteurs, elle contribue à *orienter le cinéma*. Comme nous l'avons dit, cette orientation ne peut résulter d'une action seulement négative qui consiste à interdire des films. Il faut faire comprendre au public que le billet qu'il prend à l'entrée d'un cinéma a la même valeur qu'un bulletin de vote puisque c'est d'après le nombre de billets vendus que le producteur juge le succès d'un film et décide d'en faire un autre dans la même voie.

Mais ces deux ordres de préoccupation ne doivent jamais faire oublier au critique chrétien qu'il n'est pas l'homme d'un ghetto, d'une minorité repliée sur elle-même, que, s'il est vraiment l'homme du Christ, il se doit à tous.

J.-L. Tallenay au cours de son exposé.



COMPTE-RENDU ANALYTIQUE DES DÉBATS

Lucerne, 26-28 mai 1951

Matinée du 26 mai 1951.

Le Dr Ch. REINERT salue les délégués nationaux, les journalistes de divers pays et d'opinions diverses et en particulier ceux de la faculté protestante, soulignant les nombreux points de contact entre nous et la nécessité de mettre en commun toutes les forces spirituelles.

L'Abbé J. BERNARD, Président de l'O.C.I.C., précise en quelques mots le sens de ces journées d'études, dont il confie la présidence à M. SCHUBIGER, du journal « La Liberté » de Fribourg.

Le Président donne immédiatement la parole à J.-L. TALLENAY, pour son rapport sur « Le critique cinématographique chrétien et son public ».

Après-midi du 26 mai 1951.

Le Président ouvre les débats sur le rapport Tallenay et donne d'abord la parole aux personnes dont une intervention est prévue.

M. R. STENGEL, rédacteur de la « Cité » (Bruxelles), prend le premier la parole en français sur le premier point du rapport. Voici le résumé de ses déclarations :

INTERVENTION DE M. R. STENGEL (Bruxelles)

1) *Information.* — L'accomplissement de cette mission suppose de la part du critique une information personnelle aussi vaste que variée. Il doit surtout connaître à fond le cinéma et son histoire, afin de pouvoir déjouer les véritables pièges que la publicité tend au public (rééditions déguisées de films anciens, étiquettes alléchantes sur une marchandise quelconque, etc...).

Les circonstances locales sont variables. Dans certains cas, les exploitants pratiquent une politique d'obstruction consciente, visant à retarder le plus possible les critiques objectives qu'ils craignent.

D'où résulte parfois la nécessité de parler brièvement (quitte à y revenir) de films que l'on a pas vus.

De là découle l'importance d'un échange international précis et surtout *rapide* des appréciations, et la nécessité de surveiller attentivement les présentations pré-publiques (corporatives, festivals, etc...).

2) *Formation.* — Il n'est pas toujours possible d'« expliquer » un film. Plus elle est haute, plus une œuvre d'art est inexplicable. Il faut avoir le courage de le reconnaître, et ne pas vouloir expliquer à tout prix.

L'essentiel reste pour moi l'objectivité et surtout l'unité dans le jugement. Apprendre à corriger ses impressions, à ne pas se laisser influencer par des éléments accidentels (un sujet qui déplait personnellement, le fait de voir, par coïncidence, coup sur coup plusieurs films presque identiques, le souci de défendre une production nationale, etc...). Il ne faut pas oublier que le lecteur régulier finit par juger *à travers* ce qu'écrit un critique dont il connaît les réactions. Il ne peut le faire que si le critique garde une unité absolue dans le jugement, ce qui est particulièrement difficile pour les films médiocres.

Sur le plan moral, il ne faut pas que le souci de juger tourne à l'obsession. Ne pas oublier que le grand public ne vas pas au cinéma chercher des leçons de vie, mais se distraire. Ne pas chercher à tout prix des problèmes là où il n'y en a pas.

La transposition au cinéma d'une culture livresque absolument inadaptée n'est pas seulement le fait du clergé et des religieux. Cet écueil guette tous les gens cultivés qui, ignorant le cinéma, n'y cherchent que l'écho d'arts qu'ils connaissent, et se trompent alors plus sûrement que le spectateur fruste mais objectif.

M. J.-F. DE JONG, rédacteur de « Omhoog » (Utrecht), présente ensuite, en allemand sur le même sujet, les remarques suivantes :

INTERVENTION DE M. J.-F. DE JONG REDACTEUR DE « OMHOOG » (PAYS-BAS)

Je veux me considérer moi-même moins comme un critique que comme l'un de ces braves spectateurs tout heureux de participer devant l'écran au monde merveilleux du cinéma. En effet le critique doit avant tout garder le contact avec le spectateur. Il ne peut agir efficacement que s'il obtient l'accord et la confiance de celui-ci. Il doit voir *petit* avec le *petit* lecteur et se rendre compte que le nombre des spectateurs de haut niveau est extrêmement faible.

Même s'il satisfait à ces conditions, il reste que le lecteur est un autre individu, avec son jugement, sa conscience et sa liberté propres, qu'il faut savoir respecter, sans vouloir exercer sur lui plus d'autorité que celui-ci ne lui en concède. Il ne faut pas oublier que le critique n'existerait pas sans son public.

Dès qu'un écrivain s'assied à sa table de travail, il a devant lui un autre homme, le lecteur. Parfois, il s'emporte contre lui, se plaint de son incompréhension, et n'écrit plus que pour lui-même.

D'autres écrivains aiment bien leur public, mais l'oublient dès qu'ils prennent la plume et perdent ainsi l'occasion de le mieux connaître. Ils se contentent, en prenant congé, de les envoyer au cinéma avec un conseil paternel : film à ne pas voir, film à voir : 3, 3 bis, 4, 4 bis, 5.

Le vrai critique, lui, pense aux lecteurs non seulement en composant son article, mais par la suite en suivant leurs réactions devant le film.. Il se pose toutes sortes de questions et d'abord celles-ci : que feront-ils de tous les conseils qui leur sont prodigués ? Les oublieront-ils en entrant de la salle ? S'abandonneront-ils au flot des images ? Goûteront-ils cette détente nerveuse si nécessaire dans la vie moderne ?

Cette détente, cet abandon... un risque, certes, et en même temps une condition indispensable de toute jouissance artistique. D'où découlent certaines obligations pour le critique, par exemple celle de ne pas raconter le film. Beaucoup de spectateurs évitent de lire les critiques pour cette seule raison.

Faut-il se borner à rédiger un guide hebdomadaire des films par catégories : western, films de jazz, de music-hall, opéras, opérettes ? C'est négliger les problèmes posés par le sujet du film.

De toutes manières, l'information du public reste une entreprise délicate, surtout compte tenu du fait que la seule source dont dispose le critique est le matériel de propagande diffusé par le distributeur.

D'ailleurs, information et formation vont généralement ensemble. Le travail du critique est évidemment beaucoup plus aisé en face de spectateurs intelligents et cultivés que ne rebute pas le langage technique et artistique propre au cinéma. Ce langage devient en effet nécessaire au critique s'il veut pousser plus loin son travail d'information et se perfectionner lui-même. Les connaissances ainsi transmises au spectateur pourront l'aider à mieux juger par lui-même. Le cinéma ne contribue-t-il pas grandement à la culture de l'homme ?

Il est regrettable de constater que cette culture cinématographique n'est le fait que d'un très petit nombre. Je ne doute pas de l'intérêt qu'il y aurait pour les hommes politiques à fréquenter, entre autres, le cinéma pour apprendre à connaître la mentalité et les besoins des peuples. Il leur serait utile, selon la recommandation de M. Tallenay, de se livrer à l'étude des classiques du cinéma pour comprendre dans toute sa profondeur l'attitude spirituelle du monde cinématographique.

Certes un véritable enseignement ne peut être entrepris par le seul moyen des journaux. L'ensemble du public bouderait ces leçons qu'il n'a pas sollicitées. Mais un noyau de gens cultivés et animé de l'esprit de conquête peut, à la longue, se former et, espérons-le, agir directement sur les films pour leur donner un véritable esprit chrétien.

M. J.-L. TALLENAY, rédacteur en chef de « Radio-Cinéma » (Paris), précise sa pensée en réponse à quelques critiques formulées par M. DE JONG : en parlant de formation, il n'a pas souhaité l'emploi de mots savants, trop techniques, mais veut au contraire que le critique explique le cinéma au lecteur sans chercher à l'éblouir. Il est d'accord pour estimer que cette formation se fait mieux par petits groupes ou dans le cadre d'un programme scolaire, que le reste est un pis aller et qu'on ne peut évidemment pas demander au rédacteur d'un quotidien de donner un cours de cinéma. Le rôle du critique est de cultiver les autres, ce qui suppose qu'il se cultive lui-même.

M. ROSETTI, rédacteur de « La Route » (Paris), estime que si l'on admet que le cinéma est un art, on doit accorder au critique cinématographique les mêmes droits qu'aux autres critiques, tout en admettant qu'il s'adresse à une audience plus large. Il trouve qu'outre l'information et la formation, il y a chez le critique cinématographique une part de divination, car il est mieux préparé à dégager la signification profonde de certains films. A propos de l'information, M. ROSETTI estime qu'on ne doit pas raconter au lecteur le sujet du film,

à propos de formation, qu'on ne doit pas éviter à priori les termes techniques, dont certains sont indispensables, n'ayant pas d'équivalents. Tallenay a dit que le critique littéraire a l'avantage de pouvoir limiter sa critique aux œuvres ayant une certaine valeur : pourquoi ne pas faire de même pour le cinéma ? En mentionnant tous les films, on est obligé ou de trancher (dire que le film est mauvais) ou de fournir au public des éléments de jugement, ce qui l'invite à aller voir lui-même ce film. M. ROSETTI croit que toute critique est impressionniste, comportant une vision personnelle, et qu'elle doit l'être, tout en expliquant le pourquoi de ces impressions. Il regrette qu'on ait limité le problème à la « forme » cinématographique, au lieu de parler plutôt de l'art, qui magnifie la forme. Il se demande enfin quelle position prendre devant un film artistique dont la morale est défectueuse, et est tenté de dire que si le film est une parfaite réussite artistique, on peut engager le lecteur à aller le voir, avec les explications voulues, le beau, le vrai et le bien se rejoignant au sommet.

Le Président fait observer que ceci empiète largement sur la discussion ultérieure et donne la parole à M. P. CEBOLLADA, critique cinématographique (Madrid). Celui-ci estime què la critique ne peut être objective, car cela la limiterait à l'information. Il n'est pas suffisant non plus de donner seulement des éléments de jugement à des gens parfois incapables de s'en servir; si le critique discerne dans le film une chose qui lui plaît ou lui déplaît, qu'il le dise, au contraire, avec tout son tempérament. A propos de « formalisme moral », M. CEBOLLADA n'est pas d'accord avec l'idée que la stupidité ou la vulgarité des films — danger pour l'art cinématographique, il est vrai — est aussi dangereuse que les erreurs sur le plan moral. Il croit aussi qu'on ne peut généraliser l'affirmation que le critique doit s'adresser aussi aux non-chrétiens; cela dépend des conditions du pays et de la nature du journal.

M. HERMANN, correspondant à Paris de « El Comercio » (Pérou), regrette qu'on n'ait pas précisé ce qu'est la critique cinématographique; si elle est avant tout œuvre esthétique, l'impressionnisme y est évidemment nécessaire. Il croit que même dans un pays catholique à minorité non-croyante, le critique catholique doit admettre que le lecteur cherche avant tout une appréciation esthétique, et qu'il lui faut trouver une formule pour exprimer, en même temps, un jugement moral. Quand il s'agit de films artistiques moralement nocifs, il estime que le critique est plus libre d'exprimer une appréciation esthétique favorable s'il écrit dans une publication confessionnelle, dont les lecteurs sont gens moralement et religieusement formés, que dans un quotidien s'adressant au grand public. Il pense enfin que l'excès de vulgarité ou de stupidité est immoral en soi.

La parole est donnée à M. SCIASCIA, secrétaire général de l'Ente dello Spettacolo (Rome), sur le deuxième point.

INTERVENTION DE M. UGO SCIASCIA (Italie)

La présente intervention concerne le deuxième point du rapport de M. TALLENAY, à savoir *la recherche d'une formule d'action entre l'impressionnisme et le formalisme.*

Ainsi que l'a dit M. TALLENAY, « seul l'emploi *exclusif* de l'impressionnisme ou du formalisme (esthétique ou moral) est à réprouver car ces différentes conceptions *prennent place* dans une critique complète ».

Pratiquement, il ne semble pas qu'aucun critique italien, pour autant que nous le sachions, tombe habituellement dans le défaut du pur impressionnisme ou du pur formalisme.

La « critique de la critique », que nous avons systématiquement entreprise au Centre catholique du cinéma italien, décèle en revanche chez certains un penchant vers le vité que développe le cinéma chez le specta- « snobisme intellectuel ». Un critique écrira, par exemple, en parlant du film « Autant en emporte le vent » : « ...Le roman de Margaret Mitchell ne pouvait se résoudre qu'en sentimentalisme, en possibilisme psychologique, en dramatisme pittoresque et illustratif : tout ce qui, en somme, ne constitue jamais l'art et l'histoire quant on « écrit »... etc... ». Comment comprendre un tel langage ?

Un autre défaut de la critique italienne est de s'étendre trop souvent à l'excès sur le sujet lui-même. Procédé peu fatiguant, mais que détestent la majorité des lecteurs, qui préfèrent se réserver la surprise de voir le récit à l'écran. Comme dans toutes les professions, il faut mettre en garde le critique contre *l'automatisme professionnel.*

La critique a pour but direct d'éduquer le jugement du public, en lui apprenant à

lutter contre l'espèce d'hypnose et de passiteur et qui défavorise la dépersonnalisation de l'homme au même titre que la mécanisation industrielle ou celles des régimes dictatoriaux. Cette *tâche didactique,* qui exige du tact et exclut le dogmatisme pédant, est la véritable raison d'être de la critique. Elle doit indirectement réagir sur la production, en permettant de hausser le niveau des films.

C'est un véritable engagement social qui s'impose au critique. Et nous préconiserons, dans le même sens, la multiplication des débats publics autour des films. La confrontation des opinions habitue le spectateur à réagir et à élargir son jugement. Tous ceux qui écrivent sur le cinéma devraient s'attacher à diffuser cet excellent procédé d'éducation, grâce auquel un jour la production saura qu'elle doit compter avec une opinion publique consciente et organisée.

M. J.-L. TALLENAY répond alors à quelques critiques de M. Rosetti, dont plusieurs ne proviennent que d'une mauvaise interprétation de ce qu'il a dit dans son rapport.

Faut-il ou non raconter le sujet du film ? *Evidemment pas pour le seul plaisir de remplir des colonnes ou de dévoiler la clé d'un film policier. Mais le public, qui lit la critique avant d'aller voir le film, pour le comprendre, doit savoir de quoi il est question dans le film.*

Pour ce qui est de l'impressionnisme, *il a employé ce mot faute de mieux : ce qu'il condamne, c'est de ne donner que ses impressions personnelles sans les expliquer ou les justifier. A son sens, une critique idéale donne et les éléments objectifs de jugement, et le point de vue personnel du critique.*

Pourquoi parler de tous les films ? *Pas de règle absolue : un mensuel peut évidemment ne parler que des bons; un journal spécialisé, dont le public comporte des lecteurs de petites localités où le choix est restreint, devra parler de tous les films.*

Il n'est pas possible de dire ce qui est pire : le stupide *ou* l'immoral; *lui-même rejette également les deux, car les films idiots, à force de donner une fausse présentation de la vie, ont un mauvais effet moral.*

En réponse à M. P. CEBOLLADA, il fait remarquer que pas mal de catholiques écrivent dans des journaux neutres *et peuvent y faire un travail très valable; qu'ils n'y mettent pas la lumière sous le boisseau, mais qu'ils expriment des jugements largement chrétiens, en négligeant seulement ce qui relève des conventions ou habitudes et pourrait élever une barrière.*

La séance est levée et reprise le **27 mai à 15 heures.**

M. G. GERSTER, critique cinématographique (Zürich), *attire l'attention du Congrès sur la question du formalisme.*

INTERVENTION DE M. G. GERSTER (Winterthur — Suisse)

Je voudrais souligner un problème qui n'a pas été évoqué jusqu'ici et qui a le don d'embarrasser en général les théoriciens chrétiens : la question du formalisme. Celle-ci se pose moins pour la moyenne des films que pour ceux qui manifestent des ambitions artistiques.

Commençons par constater que chaque forme a un contenu et qu'aucun contenu ne peut se passer de la forme, qui n'est pas un simple manteau jeté sur celui-ci. Car si l'on peut décrire le contenu d'une œuvre d'art, c'est qu'on peut lui donner comme une apparence, une forme nouvelle, ce qui suppose que le noyau même du contenu n'a pas été touché. A un contenu bien déterminé ne peut, en effet, correspondre qu'une seule forme particulière. Ceci est tout spécialement vrai dans la musique, dont le contenu ne saurait être décrit, raconté.

Un coup d'œil sur l'Histoire nous apprend que depuis quelques dizaines d'années, l'art a subi une transformation radicale. L'art classique du siècle dernier, le roman de l'époque bourgeoise par exemple, s'attachait surtout à exprimer des relations sociales entre les individus. La forme en était rationnelle et facilement saisissable par l'intelligence. A l'époque moderne, tout l'ordre rationnel est renversé, brisé : l'objet ne compte plus guère et l'art devient l'expression de sentiments subjectifs, irrationnels et presque incommunicables, qu'il devient impossible de séparer de la forme où ils sont traduits ; ni James Joyce, ni Proust ne se racontent, pas plus qu'on ne décrit un tableau cubiste ou abstrait, un morceau de musique atonale. Le récit est abandonné à des arts de second ordre : radio, littérature journalistique, cinéma.

La distinction classique du fond et de la forme disparaît, les deux s'unissent à nouveau et l'œuvre d'art devient une sorte de voyage à l'aventure vers l'invisible, sur l'océan des formes, de même que le monde s'unifie, lui aussi, dans une aventure vers l'inconnu. Chaque terme, qu'il s'agisse du langage, des images ou même des données scientifiques (ex. les ondes ou quanta) perd tout sens précis et prend désormais de multiples sens entre lesquels l'artiste choisit selon la plus pure subjectivité.

C'est pourquoi nous ne pouvons juger ni un tableau, ni un film sans considérer la forme. Non

pas que le contenu soit un simple prétexte pour la forme. Mais celle-ci permet seule d'atteindre à ce qui ne peut se raconter ; à l'incommunicable, qui n'est autre, pour un chrétien, que le sens ultime de la création divine, unie à son Créateur.

Ce qui précède explique comment la critique marxiste, qui néglige systématiquement la forme au nom du réalisme socialiste, pour s'attacher aux seuls éléments définissables en statistiques, s'interdit par là-même d'atteindre aux réalités vivantes et profondes. Son rationalisme est en retard d'un bon siècle sur l'évolution.

Deux exemples récents montrent à quel point il est difficile de pénétrer jusqu'au cœur de la réalité sous-jacente à un film. Il s'agit du *Journal d'un curé de campagne* et de *Miracle à Milan.* Le sens profond du premier, « tout est grâce », apparaît derrière chaque image. Et pourtant Bresson m'a un jour déclaré que seul le problème de la forme l'avait intéressé, cependant que le R.P. Pichard voit dans ce film un acte de foi. Ce qui prouve bien que la forme et le sujet y sont inséparablement unis.

Lecture est ensuite faite de quelques observations envoyées par M. JAIME POTENZE, critique de « Criterio » (Buenos-Aires), qui n'a pu assiter au Congrès. Elles concernent l'attitude du critique en face des films moralement discutables et la nécessité de s'attacher d'abord au sujet.

M. P. CEBOLLADA, critique cinématographique (Madrid), intervient ensuite sur le même sujet au nom de la délégation espagnole. Voici le résumé de son exposé :

INTERVENTION DE M. PASCUAL CEBOLLADA (Madrid)

Une question essentielle qui se pose, à mon sens, au critique est celle de l'importance du sujet dans un film et de la place qu'on doit lui accorder dans une appréciation d'ensemble de l'œuvre.

Le film, unité organique, est centré sur un sujet dont la valeur dépend de la vérité humaine qu'il contient. Ce sujet s'exprime sous une forme qui, tout en restant soumise aux règles esthétiques générales du cinéma, peut varier considérablement. Mais la hiérarchie des valeurs humaines, elle, est invariable, tout comme les règles de la morale.

Le sujet du film est porteur d'un message qui peut atteindre le spectateur plus ou moins fortement selon la valeur de la forme. Il reste toujours le centre de l'œuvre. Quand on constate dans un pays la décadence du cinéma, il s'agit toujours avant tout d'une crise de sujets. Et la renaissance de cette production ne peut venir que d'une seule source : les réalités de la vie.

Même s'il s'agit de films de pur divertissement, où le sujet semble sans importance, le mode frivole sur lequel on traite des choses en soi sérieuses mérite considération, car il est loin d'être sans influence sur le comportement du spectateur et sur sa conception générale de la vie et des valeurs traditionnelles.

Aussi le critique devrait-il tenir compte tout spécialement du sujet des films. en poussant, s'il le faut, au delà même des intentions des auteurs, sans toutefois, pour autant, négliger les mérites esthétiques ou les nuances d'interprétation. Mais, comme l'a dit Pope, une œuvre qui vaut par le style seul ressemble à un festin où l'on ne servirait que des sauces.

En jugeant le sujet, il convient d'éviter les principes absolus, sous peine, a écrit Menendez y Pelayo, « de tomber dans un dogmatisme superficiel et pédant ». On juge non pas une idée théorique, mais sa traduction en images.

Le critique a d'ailleurs besoin, pour apprécier et faire comprendre le sujet, d'une formation morale et culturelle solide, ainsi que d'un esprit de synthèse suffisant.

Quant à l'aspect purement esthétique, il reste secondaire, car le film agit d'abord par son thème, que d'ailleurs beaucoup de spectateurs ne saisissent même pas véritablement, et que le critique a pour mission d'expliquer s'il est nécessaire. Aucune concession ne peut donc être admise lorsqu'il s'agit de juger ce dernier.

La qualité du scénario est un élément important. Un film vaut d'abord parce que son sujet est vrai. Les contes roses comme le réalisme trouble et malsain sont nuisibles parce que faux. Sans tomber dans un optimisme de convention, le film devra toujours fournir quelques rayons d'espoir et de clarté.

Le rôle du critique comme éducateur du public est essentiel. Il représente le seul contrepoids en face d'une publicité souvent scandaleuse. Et l'œuvre des ciné-clubs est loin d'atteindre le public dans un aussi vaste rayon et avec autant de régularité que la presse.

Sa fonction sociale impose au critique de formuler un jugement complet sur les œuvres. Quel que soit l'organe où il écrit, il a le devoir de tenir compte des images ou des situations immorales qu'elles contiennent. Il n'est pas

qu'un *informateur,* mais aussi un *formateur.* Le cinéma, qui s'inspire de la vie, ne peut ignorer les tares ou les vices humains, quoique le mal ne puisse être représenté qu'avec le tact et la discrétion nécessaires. Un film dont tous les personnages sont de petits saints est conventionnel et inefficace. Même dans les contes d'enfants, on introduit toujours des méchants, ne serait-ce que pour les punir. D'ailleurs il y a toujours une contre-partie au mal. Comme le dit Menendez y Pelayo, « l'art qui représente une volonté libre sera toujours supérieur à l'art qui reflète les seules forces aveugles de la fatalité ».

M. W. MOGGE, rédacteur de « Kölnische Rundschau » (Cologne), déclare à son tour :

Je suis venu à Lucerne un peu comme un trouble-fête, parce que je ne suis pas entièrement d'accord avec les représentants officiels des organismes catholiques du cinéma. Non que l'Eglise n'ait pas son mot à dire en la matière, mais la cotation des films me paraît par trop schématique et insuffisante, et devrait s'accompagner davantage d'une lutte en faveur de la qualité des films.

Cette divergence, qui touche également nombre d'autres critiques catholiques, vient de ce que nous autres, journalistes, nous trouvons dans une position en flèche — notre but n'est-il pas de montrer le chemin ? — et aussi du peu de contacts que la Centrale catholique a cherché à prendre avec nous. Aussi ne pouvons-nous guère soutenir une action pour laquelle on ne nous a pas consultés; ce qui n'implique, d'ailleurs, aucune mauvaise volonté de notre part.

Il sera bon désormais de prolonger organiquement les contacts noués à Lucerne, en vue de conversations communes sur les questions à l'ordre du jour, et d'une action coordonnée — encore qu'elle laisse place à l'initiative personnelle — vis-à-vis de la profession.

Notre but est d'aiguiser la conscience des spectateurs chrétiens afin qu'ils portent pour ainsi dire en eux-mêmes leurs normes de jugement et puissent ainsi se passer du barême de classement des films.

Les conditions actuelles en Allemagne sont particulièrement favorables à un assainissement de l'atmosphère dans le domaine cinématographique. On sait, en effet, que le scandale provoqué par le film *LA PECHERESSE,* s'il a divisé les esprits, a du moins remis sur le tapis les problèmes en discussion. Les points suivants méritent notamment d'être notés :

1° La Commission d'auto-censure de la production cinématographique allemande, organe démocratique en soi excellent, pourra très vraisemblablement travailler désormais dans un sens plus conforme à notre idéal, grâce à l'attitude des représentants des Eglises.

2° Le Gouvernement fédéral envisage, d'ici quelque temps, la promulgation d'un Code du cinéma qui tiendra compte, dans une plus large mesure, de nos aspirations.

3° L'attention des spectateurs chrétiens a été récemment éveillée par l'affaire de *LA PECHERESSE.* Ils cherchent désormais, avant d'aller au cinéma, à s'informer davantage auprès des autorités compétentes. Il y a là un rôle que nous pouvons et devons assumer. Nous avons d'ailleurs la preuve qu'à Cologne et dans d'autres villes, les critiques cinématographiques catholiques jouissent d'une faveur croissante.

En outre, le critique ne doit pas se limiter à des articles, mais chercher le contact avec les spectateurs par des conférences ou des débats publics, même sans être orateur émérite et sans exclure la « critique de la critique ». Les jeunes surtout, qui constituent le public de demain, ne se satisfont pas de simples recommandations positives ou négatives, mais ont besoin d'explications, de jugements motivés et de bases de discussion. Toutes choses qui sont du ressort du critique s'il voit dans son métier non un simple gagne-pain, mais une vocation profonde et une fonction sociale à remplir.

Mlle M. ECHEGOYEN (Montevideo), fait ensuite, en français, l'exposé suivant :

INTERVENTION DE Mlle M. ECHEGOYEN (Montevideo)

Le sujet qui nous avait été proposé comprenait trois points :

a) Pas de cinéma chrétien « de ghetto »;

b) Valeur des films qui, sans être explicitement chrétiens, abordent des sujets vrais dans une perspective chrétienne;



« Ecce homo », un « Jeu de la Passion » filmé à Westminster par des amateurs.

c) Pas de critique cinématographique chrétienne de ghetto.

Nous avons surtout envisagé les deux premiers parce que définir une attitude par rapport à deux grands courants du cinéma catholique signifie également montrer la voie au critique catholique. Il est en effet clair que si un critique cinématographique chrétien croit avec l'Eglise à l'efficacité de la méthode d'immanence, et s'il admet qu'un film catholique doit d'abord être louable comme film avant de prétendre au titre de catholique, ce critique ne court pas le risque de trouver plus catholique un film de patronage que le « Journal d'un curé de campagne ».

Le cinéma de ghetto.

Je n'ai pas l'intention d'exiger de vous comme articles de foi une condamnation du « cinéma de ghetto » et un hommage au cinéma largement humain, même s'il n'est pas explicitement chrétien. Ces mots peuvent en effet prêter à des malentendus. En outre, l'œuvre d'art, si elle atteint aux sommets de la beauté, ne saurait être enfermée dans aucune règle et échappe donc à tout jugement.

Une fois ces réserves faites, nous pouvons lever l'étendard de la guerre sainte contre le cinéma de ghetto : sermons filmés, films à thèse tellement explicite et grossièrement défendue qu'elle suppose chez le spectateur la foi du charbonnier ou la stupidité, films dont les bonnes intentions ne sauraient compenser la forme artistique défaillante, films de propagande plus ou moins masquée sous une fade sentimentalité (comme l'a dit le R. P. Pichard, le christianisme n'est pas propagande, mais propagation de la foi).

Ce cinéma, que j'appelle — pour employer une expression mesurée — cinéma catholique déflagrant, parce qu'il a la prétention de faire éclater dans le monde le feu du Saint-Esprit comme une bombe et qu'il n'est pas exempt de sa petite dose d'impérialisme religieux, ce cinéma-là doit être déclaré criminel, traître, hérétique et hautement « déviationniste ». Il est inspiré par les mauvais esprits du ghetto : esprit de polémique, de revanche et d'agression; esprit d'apologétique naïve et d'obsession d'auto-justification; esprit de ressentiment et de crainte devant le présent. Il ne sait pas, par exemple, nous parler des splendeurs du christianisme sans nous montrer les arènes de Néron, les caravelles de Colomb et les bûchers de Cauchon. On dirait qu'il nous croit les exécuteurs testamentaires d'un Dieu momifié dans l'histoire des temps passés, et non pas les fils co-héritiers d'un Dieu vivant.

Le cinéma déflagrant vient de cet esprit de « désir-d'unité-à-tout-prix » qui inspire un courant totalitaire dans le christianisme, et qui cherche l'union par l'unification dans l'ordre et non par la communion dans la liberté.

Le cinéma de ghetto nait d'un esprit rationaliste qui se méfie de l'art et veut le justifier en le mettant au service d'une pensée conceptuelle. Un tel esprit s'irrite devant le mystère d'un univers qui échappe à sa tournure juridique et à sa logique aristotélicienne. Il se méfie de la Bible et dessèche la prédication de la Parole, la réduisant à une affaire de théologiens bien dressés. Nous trouverons donc, contre lui, des alliés puissants, depuis le Saint-Père jusqu'au Curé de campagne de Bernanos.

Le cinéma déflagrant ignore que « la liberté est un don incompréhensible qui n'est que la marque du respect que Dieu a pour nous ». Il porte atteinte au droit à la liberté des foules, quand il utilise sa puissance pour s'emparer de la volonté des spectateurs par suggestion, sans parler à leurs consciences. Notre Seigneur ne s'est jamais livré à ces expériences d'hypnotisme collectif pour prêcher l'avènement de son royaume.

Le cinéma de ghetto blasphème contre la Beauté, attribut de Dieu, qu'il proclame article de luxe ou apanage de quelques oisifs décadents. Il accentue par là cet épouvantable appauvrissement du réel qui fait que nous ne pouvons plus trouver aucune trace de Dieu dans le monde sensible, notre perte du sens du mystère et de notre possibilité de voir dans toute créature un symbole, une trace de Dieu dans le monde. Il nous empêche d'être poètes, il nous dresse pour faire de nous des propagandistes.

Il aggrave par là notre manque de charité intellectuelle; car qui donnera témoignage de la valeur sacramentelle de l'univers si nous, chrétiens, nous nous contentons de devenir des scribes et d'utiliser le cinéma comme un simple stylographe pour écrire des sermons sentimentaux ?

Le cinéma de ghetto, enfin, a démontré jusqu'ici une grande incapacité technique, sans rapport avec ses intentions impérialistes. Et quand il a largement disposé de ces moyens — y compris le technicolor — il a succombé sous leurs poids comme un dérisoire chevalier écrasé par une trop lourde armure. Il va de pair avec les « images de Saint-Sulpice, art de pâtisserie et de confiture, vulgarité intellectuelle, mauvais sermon illustré ».

Le cinéma de ghetto, finalement, a échoué de façon lamentable comme forme de témoignage. On peut dire de ses tenants ce que Julien Green disait d'un écrivain très religieux : « Il a de pieux soupirs qui éloignent de la religion avec la force d'un ouragan », ou encore ce qu'une supérieure de couvent disait d'une religieuse trop zélée : « Elle fera un long purgatoire à cause de ses vertus ».

Si l'Eglise du Christ est catholique, c'est-à-dire universelle, elle doit savoir intégrer l'univers entier et ne pas cantonner Dieu dans ses temples, laisser la lumière sous le boisseau. Le cinéma vraiment chrétien fera chanter à toutes créatures un hymne de joie. Il ne se contentera pas de l'air facilement confiné et des éclairages parcimonieux du sanctuaire, mais, comme le pauvre d'Assise, proclamera Dieu dans le souffle des vents et dans le soleil qui éclaire le monde. Alors il cessera d'être le sermon ennuyeux qu'il a trop souvent été pour devenir le témoignage de la parole du Dieu vivant.

Le cinéma pascal.

Nous appliquerons le terme de « cinéma d'incarnation », ou mieux « pascal » à « une forme de cinéma authentique, largement ouverte à l'homme, au monde et au surnaturel, même s'il n'est pas explicitement chrétien.

Pascal, parce que pâques signifie passage et que ce cinéma constitue un pont entre le monde visible et l'univers invisible dont il porte témoignage. Ce passage est aussi celui qui mène de la Croix, mystère de mort, qu'il incarne dans le visage souffrant de l'homme et du monde, au mystère de la Résurrection, dont toute exaltation de la paix et de l'espoir est une préfiguration. Seul le cinéma pascal permet de progresser selon la triple voie : de *l'art*, puisqu'il réintègre la poésie, perdue par notre péché, dans le monde des créatures et les utilise comme des symboles du Créateur, de *la connaissance*, car il devient l'outil essentiel pour la formation de la conscience communautaire, et de *l'action immédiate*, par son efficacité comme moyen concret d'apostolat auprès de l'opinion publique.

Un tel cinéma se place dans la vraie perspective catholique, qui évite tout « impérialisme culturel » et sait respecter, au nom de la charité, la diversité des incarnations du spirituel dans le monde. Toutes les races, tous les siècles, toutes les disciplines culturelles ont leur valeur propre. L'Eglise n'est pas une secte, avec ce qu'on y trouve de fanatisme intolérant. Elle n'est « ni latine, ni grecque, mais universelle » et le cinéma peut être une

clé qui lui ouvrira tout l'univers (même s'il est loin d'avoir toujours sagement joué ce rôle jusqu'ici).

Le cinéma pascal est seul capable de parler un langage nouveau et universel, de s'adapter à la changeante réalité, de sortir des mots conventionnels et dégénérés. Rappelons que « le Christ, c'est Dieu qui parle aux hommes » et non dans un langage usé.

A l'appui de mon enthousiasme pour le cinéma d'incarnation, je vous propose de prendre l'avis d'un jury composé de personnalités de toutes époques. Les voici :

Sévère d'Antioche : « La vérité doit investir chacun à partir de ses propres pensées. » Il est donc inutile de prêcher devant les foules déchristianisées à coups de notions inintelligibles. Le Christianisme n'est pas une somme de notions théologiques, mais descend dans chaque acte de la vie courante.

Un groupe de missionnaires : Trente prêtres dispersés dans douze pays du globe se montrent chauds partisans d'un tel cinéma lorsqu'ils affirment la nécessité « d'accueillir dans notre troupeau, tout ce qui est assimilable et de ne pas chercher à imposer ce qui n'est pas la foi elle-même ». Autrement dit, il faut savoir distinguer entre l'essence du christianisme et les formes que lui ont imposées la coutume ou même certains préjugés. Le cinéma pascal ne limite pas le spirituel au domaine strictement religieux, il voit le sacré en toutes choses.

Le Cardinal Newman déclare : « On objecte : ces choses se rencontrent chez les païens, donc elles ne sont pas chrétiennes. Nous préférons dire : on les trouve chez les chrétiens, donc elles ne sont point païennes ». Le Cardinal a répondu d'avance à ceux qui vous reprocheraient de vous engager, avec le cinéma pascal, dans une voie de compromis avec le siècle. D'ailleurs, lorsqu'on veut dénoncer les infiltrations païennes dans le christianisme en remontant à ses sources, on aboutit... aux plus hauts sommets de l'Ecriture Sainte.



Paris : Journées du cinéma pour les éducateurs chrétiens.

Blaise Pascal : il a parlé de « la pensée de derrière la tête » qui qualifierait assez bien les scénarios de Graham Greene. La vérité n'a pas besoin d'être apprêtée, elle se rencontre partout pour qui la recherche authentiquement.

Simone Weil : « Seul ce qui est indirect est efficace ». Ceci condamne un certain cinéma à thèse qui préfère une prédication directe et explicite, sous prétexte de clarté et de logique, mais exige un sérieux acte de foi.

Ailleurs, elle évoque une forme d'incarnation de Dieu dans le monde, dont la beauté est la marque propre. C'est ce qu'oublient facilement les tenants du « cinéma de ghetto ».

Emmanuel Mounier note que le mot Dieu signifie à la fois le respect de notre liberté et la lumière des grandes vérités de l'Eglise qui nous guident. L'expérience montre qu'elles pénètrent dans les âmes comme le Christ est entré au Cénacle, les portes étant fermées. C'est à quoi tend le cinéma pascal, qui s'oppose aux méthodes directes et aggressives du cinéma de ghetto.

André Bazin a dégagé, dans un article sur « Le voleur de bicyclette », le message social que contient ce film et qui en ressort sans être pourtant jamais explicité.

L'Evangile : le Christ n'a pas laissé à ses apôtres une méthode d'enseignement, mais les a envoyés témoigner de la vérité. Rappelez-vous comment les paraboles utilisent largement les faits de la vie courante, et combien est simple le langage du Christ.

Je préfère m'arrêter ici, de peur de soutenir bientôt que le cinéma d'incarnation est l'instrument providentiel par lequel Dieu doit se manifester aux masses.

⁂

Les devoirs du critique ressortent clairement de ce qui précède. Il prêtera son appui à un cinéma qui tende à embrasser toute l'humanité. Un vrai catholique n'est pas obligatoirement un sacristain ou un membre d'une secte. Il suffit qu'il cherche à se réaliser pleinement, « comme une personne reliée aux autres par sa participation au tout », pour éviter d'être un homme de ghetto. Son langage et ses méthodes se dégageront d'eux-mêmes. Il saura encourager de son aide fraternelle les artisans du cinéma auquel nous aspirons, et celui-ci s'épanouira tout naturellement, comme s'est épanoui aux yeux des hommes le Christ, fleur de Jessé et étoile du matin.

Mrs. BOWER Hon., membre de la commission « cinéma » de l'Union nationale des femmes (Londres), intervient à son tour :

INTERVENTION DE Mrs. BOWER (Londres)

Nous sommes tous d'accord sur le rôle croissant de la critique chrétienne des films. Celle-ci comme on l'a déjà dit, n'est pas appréciée des seuls chrétiens, mais aussi de beaucoup d'incroyants qui manquent de bases stables de jugement et qu'attire pour cette raison la fermeté des principes chrétiens.

L'incroyant ne parlera pas de principes, mais plutôt d'intérêts et d'idéaux supérieurs. Je me souviens d'avoir été un jour sollicitée par le directeur d'un journal de cinéma commercial, qui avait lu et apprécié ma brochure sur « Les enfants et le cinéma ». « Je n'ai pas perdu tout idéal », me dit-il en substance, ce qui l'amena à soutenir mon action et à me proposer une collaboration.

Rester fidèle aux principes chrétiens ne signifie pour le critique ni le puritanisme, ni la défense de conceptons matérialistes sous prétexte d'art. Il doit au contraire savoir démasquer sous la forme artistique le matérialisme ou l'immoralité.

En second lieu, je veux noter l'occasion qui s'offre actuellement aux critiques, du fait que les producteurs, à la suite du développement de la télévision, mais aussi à force de flatter les couches les moins intelligentes du public, s'aperçoivent avec angoisse qu'ils ont perdu l'audience des spectateurs capables de penser. La baisse de leur trésorerie peut les inciter, pour reconquérir la clientèle cultivée, à écouter les critiques. C'est le moment pour ces derniers, en soutenant les bons fiilms qui conviennent à tous les membres de la famille, d'agir sur les producteurs pour qu'ils développent les œuvres de ce type. Je pourrais noter à ce propos la résolution énergique adoptée par l'Union Nationale des Femmes, organisme qui a tenu à Athènes le mois dernier son congrès triennal. On y déplore « l'insuffisance du passage dans le commerce de films récréatifs convenant à la fois aux enfants et à leur famille » et il est demandé aux Unions, dans chaque pays, d'intervenir auprès des groupes de producteurs pour encourager les films sains.

J'en viens maintenant au sujet dont je m'occupe plus particulièrement : l'influence du cinéma sur les enfants, particulièrement dans les pays où ils peuvent y aller fréquemment avec ou sans leurs parents. Le cinéma possède un énorme pouvoir d'inspirer la joie ou la terreur aux enfants, de leur donner des idées bonnes ou mauvaises. Je dispose d'un choix de photos, prises à l'infra-rouge au cours de projections devant les enfants, qui illustrent cette affirmation mieux que tous les discours. L'ensemble d'un spectacle peut être gâté pour eux à la suite d'une seule scène regrettable. Récemment le Bureau départemental anglais dont je suis membre, a donné à cet égard un grave avertissement aux parents.

Il serait extrêmement nécessaire que les critiques mettent sur pied dans chaque pays un index des films convenant aux enfants par catégories d'âge : moins de douze ans, de douze à quinze ans, plus de quinze ans. Tels sont du moins les âges-limites que je retiendrais pour l'Angleterre, mais ceux-ci peuvent varier selon la rapidité de croissance et selon l'âge scolaire dans d'autres pays. Je crois devoir affirmer qu'une nouvelle forme de critique est indispensable. De très nombreux parents envoient leurs enfants au cinéma sans avoir eux-mêmes le temps d'y aller, ni même — j'en demande pardon aux critiques — de parcourir les chroniques des journaux. Ils ont besoin d'un tableau donnant en trois lignes le sujet de chaque film, accompagné d'une cote correspondant à la catégorie d'âge des enfants auxquels il convient. Je dois cette idée à un article paru dans « Focus ».

Actuellement, je procède à de très fructueuses expériences menées avec le concours de professeurs dans des écoles de types divers. Ils proposent comme devoir à leurs élèves des rédactions portant sur une série de films choisis à titre d'exemples : « Quels films préférez-vous et pourquoi ? Quels films vous ont déplu et pourquoi ? Quels changements ou améliorations désireriez-vous voir apporter au cinéma actuel ? »

Cette expérience m'a été suggérée par la thèse, appuyée sur quelque 800 tests, que présentèrent plusieurs futurs professeurs à un examen où je figurais comme membre du jury.

Il est habituel de constater dans les copies des enfants leur horreur du meurtre et des films de gangsters, et d'y trouver exposées les caractéristiques d'un cinéma qui reste récréatif sans tomber dans le morbide ou le terrifiant, ainsi que le désir qu'a la majorité des élèves des écoles secondaires de ne voir que de bons films. Ce sont là des points

dignes d'être notés. Sans compter un certain nombre d'extraits de copies qui feraient sans doute bondir les critiques et que je tiens à leur disposition.

Le Rév. J.A.V. BURKE, Secrétaire général du « Catholic Film Institute » et directeur de « Focus » (Londres), résume l'intervention de M. W. J. IGOE, critique cinématographique (Londres) :

Texte adressé par M. W. J. IGOE critique cinématographique (Londres)
présenté par Rev. John A. V. Burke, Secrétaire général du Catholic Film Institute (Londres)

Tout en regrettant de ne pouvoir être présent parmi vous, je désire attirer l'attention sur un point qui me paraît important, du fait que le cinéma est un art qui met en contact des nations éloignées les unes des autres aussi bien par la géographie que par le degré de civilisation. Il s'agit du tableau faussé de la vie de chaque peuple qui se dégage, à mon avis, trop souvent du cinéma actuel, et ceci non seulement dans les films étrangers à chaque pays considéré, mais dans la production même de ce pays. Ayant moi-même des attaches avec quatre nationalités différentes, à savoir l'Angleterre, l'Ecosse, l'Irlande et l'Amérique, je sens mon quadruple chauvinisme se hérisser — aussi absurde que cela paraisse — lorsque je vois prêter à l'une d'entre elles des traits dépourvus d'authenticité.

C'est ainsi que, mis à part un certain nombre de films où je crois retrouver la véritable Amérique — par exemple *Le diable et Daniel Webster*, *L'homme de la conscience américaine*, *Abe Lincoln en Illinois* — l'idée qu'on peut se faire des Etats-Unis d'après leur production me paraît propre à abuser les spectateurs des autres peuples, et provoquerait la colère des Américains si les responsables en étaient leurs propres ennemis.

L'histoire de cette grande nation, la seule qui ait jamais été artificiellement créée par la volonté de l'homme, offre au cinéma une mine très riche, souvent digne d'inspirer quelque nouveau Shakespeare, et on y voit s'exprimer sous une forme originale les grandes vérités de l'idéal humain, celles qu'ont magnifiées notamment les romanciers américains du XIXe siècle : Hawthorne, Fenimore Cooper, Melville, Henry James, Mark Twain.

Le cinéma, art dont le développement doit tant à l'Amérique, a certes puisé largement ses sujets dans cette histoire nationale : *Naissance d'une Nation*, de D.W. Griffith, est l'un des films les plus importants qu'on ait pu voir, et la vogue du « western » persiste. Mais le « western » lui-même est en décadence.

Prenons un exemple typique : *Rio Grande*, le dernier film de John Ford, présente un poste de cavalerie américaine qui surveille la frontière mexicaine près du fleuve Rio Grande, dix ou quinze ans après la guerre de Sécession. Les soldats sont en butte aux attaques des Indiens, et le combat qu'ils mènent pour forger avec leur sueur et leur sang une nouvelle civilisation est admirablement décrit dans certaines séquences.

Il s'agit jusqu'à présent d'un épisode parfaitement historique. Malheureusement, pour attirer le public, M. Ford a cru devoir introduire un nouvel élément dramatique, en l'espèce un conflit familial entre le capitaine, ancien nordiste, sa femme, une sudiste dont il vit séparé depuis la guerre, et son fils qui arrive dans le camp après s'être engagé dans l'armée. Voici venir du coup, pour gâter un film qui aurait pu être admirable, la banalité du vulgaire feuilleton, avec le maquillage 1950 et la beauté très hollywoodienne de Mme Maureen O'Hara, sans compter l'humour grossier d'une figure conventionnelle de vieux sous-officier irlandais buveur et épais, qu'incarne Victor Mc Laglen, naguère si remarquable dans *Le Mouchard*, et un choix de vieilles chansons intéressantes en elles-mêmes, mais chantées sur un ton douceâtre.

Sans doute le film n'offense-t-il par les lois strictes de la morale. Mais en fait je le considère comme l'un des films les plus immoraux que j'aie jamais vus. Il constitue un mensonge, une insulte à la dignité des hommes courageux qui vivaient à cette époque, et aussi une insulte au public, puisqu'on considère que la musique, la beauté et l'humour artificiels lui conviennent mieux que la simple vérité, œuvre du Créateur. Et la faute s'aggrave encore du fait que John Ford était capable de faire sur ce sujet un grand film.

Ainsi, d'une manière d'autant plus insidieuse qu'elle est inconsciente, l'Amérique se présente au monde sous l'aspect d'Hollywood et le monde, hélas, l'accepte comme authentique.

Je prétends que ce film est plus dangereux que les violences et la sexualité si souvent dénoncées par les critiques catholiques. Tout spectateur normal reconnaît facilement et condamne de lui-même les éléments franchement immoraux. Mais les défauts apparemment inoffensifs de *Rio Grande* s'attaquent à son émotivité, égarent son jugement, émoussent son tempérament par le spectacle de l'artifice, en un mot désarment ses facultés critiques.

Un examen un peu profond des faits de ce genre révèle qu'Hollywood adopte à l'égard du cinéma une attitude en quelque sorte schizophrénique. D'une part on y apprécie la mine que constituent, pour l'art cinématographique, les sujets tirés de l'histoire et de la vie actuelle en Amérique, et on les utilise largement. D'autre part, on refuse de faire confiance au public américain et on croit nécessaire d'injecter dans cette excellente matière des éléments étrangers : la sexualité (qu'on baptise pudiquement « charme », *glamour;* le critique catholique qui ne voit la sexualité que dans la nudité, est, selon toute apparence, un puritain ignorant et un danger pour l'Eglise et l'Etat), la sensualité sentimentale des chansons, l'humour stupide et en général tout ce qui sort des limites du vrai. En somme Hollywood prête au public une mentalité infantile.

Si la critique catholique désire progresser, elle doit combattre cette attitude à l'égard du public et ne pas se contenter de protéger le spectateur adulte comme s'il s'agissait d'un enfant chétif, enclin aux seuls péchés de la chair.

Remarquez que pour juger le film en question, j'ai utilisé dans une certaine mesure des connaissances particulières sur le sujet traité. C'est qu'il est nécessaire, à mon avis, d'être documenté pour donner une appréciation sur une œuvre. Or, combien d'entre nous, critiques catholiques, ont étudié la théologie morale ? Combien, devant les problèmes moraux et sociaux, jugent en chrétiens et non pas selon de simples impératifs politiques ?

Je vais citer un autre exemple, anglais celui-là : le film *Bonnie Prince Charlie*, qui tente de retracer l'histoire de l'infortuné prétendant au trône d'Ecosse, Charles-Edouard Stuart. Le sujet était splendide et le décor naturel d'une exceptionnelle beauté. On en a fait une espèce de mélodrame romantique du siècle dernier, joué par un jeune Anglais qui fait incroyablement « vingtième siècle ». Combien de critiques possédaient une culture suffisante pour dénoncer l'artifice et le mensonge de ce film ? On a l'impression que dans tous les pays, ces déformations de l'histoire par le cinéma sont regardées comme normales et licites.

Je ne connais en Angleterre qu'un critique, M. Campbell Dixon, du « Daily Telegraph », qui prenne apparemment la peine de toujours se documenter sur le sujet du film et de n'en parler qu'en connaissance de cause.

Si nous pouvons déceler sans trop de difficultés les erreurs commises en ce qui concerne notre propre peuple, il appartient à nos confrères des autres nations, italiens, français, espagnols, allemands et autrichiens, de nous aider à juger de même les films qui prétendent décrire la vie de leurs peuples. Car nous sommes tous citoyens d'une vaste société qui déborde les cadres nationaux.

Pour conclure, notre tâche immédiate me semble être de prendre conscience du conflit entre l'artiste, qui cherche à exprimer la vérité dans ses films, et l'industriel ou le politicien qui voudraient en faire une simple matière de commerce ou de propagande. J'ai cité deux exemples de l'avilissement de grands sujets par des considérations commerciales. Le danger de la propagande me paraît au moins aussi grave. Mais ceci est une autre histoire.

Après une suspension de dix minutes, un débat libre commence. Le Pasteur W. HESS (Allemagne), prend le premier la parole :

INTERVENTION DU PASTEUR W. HESS

(Allemagne)

L'orateur, qui représente l'Eglise protestante dans la Commission de contrôle bénévole du Cinéma allemand et dirige la Revue « Evangelischer Film-Beobachter », déclare qu'en ce qui concerne le cinéma, l'Eglise à laquelle il appartient collabore avec les catholiques et poursuit le même but, à savoir : d'aider le spectateur à porter un jugement personnel. Qu'il soit catholique ou protestant, le critique a devant lui une tâche bien définie en ce sens.

A quel public s'adresse-t-il ? Un critique chrétien peut se permettre d'écrire en s'adressant aux seuls croyants. Car l'expérience prouve que de nombreux lecteurs, sans être religieux au sens strict du terme, se règlent sur les normes chrétiennes et attendent par conséquent de nous une critique chrétienne. Il ne doit donc pas y avoir de ghetto.

En ce qui concerne le problème du formalisme, le critique doit savoir reconnaître si l'influence d'un film sur l'âme du spectateur est due au fond ou à la forme de l'œuvre. Il doit s'attacher à l'un ou à l'autre selon les cas. De toutes manières le critique de film doit sans cesse chercher à faire comprendre les raisons de la perspective qu'il adopte.

M. J. DEBONGNIE, rédacteur de « Docip », d'expression française (Bruxelles), se demande si la majorité des critiques ont la possibilité d'être indépendants. Les journaux catholiques, surtout en province, n'acceptent pas certaines appréciations trop libres, et quantité de critiques compétents informent mal leurs lecteurs pour des raisons économiques. Ici nous sommes tous des privilégiés : pensons à ceux qui n'ont pu venir, précisément parce que leurs journaux sont trop pauvres. Nous cherchons à améliorer la critique indépendante, mais nous devons d'abord rendre la critique indépendante. Il faudrait peut-être pour cela créer un bloc, un « ordre » des critiques, pour être de force à s'opposer aux agents de publicité. C'est difficile, mais il souhaiterait que l'expérience soit faite.

Une discussion s'ensuit, à laquelle prennent part Mrs. BOWER (Grande-Bretagne), Mlle Chr. BOULAD (Egypte), M. A. PLISSON (Liban), M. HERMANN (Pérou), qui assurent, comme M. Debongnie, que les critiques cinématographiques ont très peu ou pas du tout d'indépendance, tandis que MM. FORD et TALLENAY (France) estiment n'avoir jamais subi aucune entrave, non plus que leurs collègues.

M. Ch. FORD, critique cinématographique (Paris), voudrait souligner quelques points ressortant des discussions d'hier et de ce jour :

1) *Il résulte du rapport de TALLENAY et de toutes les interventions, qu'il n'y a pas* une *critique mais dix ou vingt, car elle ne peut être la même dans toutes les publications et varie suivant les lecteurs. Faut-il donner un résumé du film ? C'est un problème secondaire. Il croyait que non, mais y a été contraint par les demandes de lecteurs.*

2) *Que faire quand on se trouve devant un film immoral mais artistique ? Il serait enclin à dire d'aller le voir quand même, d'autant plus qu'il est souvent d'un avis opposé à celui de la cote morale.*

3) *On a parlé d'une école de spectateurs. Une école du critique est plus nécessaire encore, car il lui faut, outre la culture générale, une solide culture cinématographique.*

4) *Nous avons examiné l'influence du critique sur le public vis-à-vis des films existants. Ne pourrait-il exercer aussi une influence sur la production, en poussant à la réalisation de films bons à tous égards, pour lesquels il fournirait un public nouveau ?*

M. HERMANN (Pérou) ne croit pas qu'il soit nécessaire de faire systématiquement l'éducation cinématographique du public, qu'il estime plus capable de comprendre le cinéma que n'importe quel autre art. Il admet cependant que certains films nécessitent une explication.

M. C.J. FAGAN, Président du National Film Institute of Ireland (Dublin), précise en ces termes sa position :

Intervention de James C. FAGAN, Président du National Film Institute of Ireland (Dublin)

Les opinions que j'exprime sont celles d'un profane, car je suis juriste et non cinéaste de mon métier. En outre, je ne puis parler que de ce que je connais, c'est-à-dire en me référant aux conditions de mon pays, lesquelles peuvent ou non coïncider avec celles qui existent ailleurs.

En suivant le présent débat, je me suis posé une question que je crois de mon devoir d'exprimer : le problème, tel que nous l'étudions, n'est-il pas quelque peu académique ?

Je me demande, en effet, quelle est l'influence réelle de la critique des films, étant donné ce qu'elle est actuellement d'une part, et d'autre part en raison de l'âge et du caractère de l'immense majorité des spectateurs.

Ce qui nous amène à examiner ce que sont les films couramment projetés. On peut croire ou non que le cinéma est un art. En supposant qu'il le soit, combien de films répondent aux qualités qui, à nos yeux, font une œuvre d'art ? Bien peu, en vérité.

On ne peut s'en étonner si l'on sait que le but du producteur n'est pas de faire œuvre d'art, mais de satisfaire à ce que notre confrère américain M. Masterson, parlant vendredi dernier pour la Légion de la décence, a appelé le « Box Office ». Il peut arriver que le film ainsi produit soit parfois bon, mais le but premier n'est pas là. Le « Box Office » se règle sur le goût du public, et nous savons à quel bas niveau celui-ci peut descendre.

Quant au consommateur, autrement dit le spectateur, il se recrute en majorité chez les jeunes de 16 à 25 ans, âge où le jugement n'est encore guère formé et où l'esprit reste très sensible à la propagande inhérente à la plupart des films actuels. Le langage du critique

doit évidemment s'adapter à ce public et tenir compte du niveau des films courants.

Ajouterai-je qu'un film qui contient seulement quelques scènes délicates est moins dangereux que celui dont toute la construction est fondée sur une philosophie matérialiste ? Dans le premier cas, en effet, le jeune catholique, avec l'éducation religieuse qu'il a reçue, n'est pas désarmé contre le danger, alors que le charme subtil de celui-ci et sa fréquence le trouvent sans défense dans le second cas.

C'est pourquoi la tâche essentielle du critique catholique me paraît être de dénoncer, partout où elles se glissent, les fausses conceptions qui imprègnent tant de films. Le critique exercé qui agit courageusement en ce sens accomplit une œuvre spirituelle utile qui ne peut manquer de porter ses fruits.

M. l'Abbé J. DEWAVRIN, Secrétaire général de la Centrale Catholique du Cinéma, Vice-Président de l'O.C.I.C. (Paris), répond à M. Ch. FORD qu'il admettrait à la rigueur qu'il conseille à un cercle restreint d'aller voir tel film très artistique mais moralement mauvais, mais qu'il ne concevrait pas qu'on le recommande dans un journal s'adressant au grand public chrétien.

M. Ch. FORD admet que tout dépend des lecteurs. Il a posé la question parce qu'elle se pose à beaucoup de critiques. Que doit-on faire si l'on s'adresse à un vaste public qui compte peut-être 70 % de non catholiques ?

Le R.P. P. PICHARD, conseiller ecclésiastique du Comité français de Télévision (Paris), trouve la réponse dans le rapport de TALLENAY. Si chacun joue son rôle, il n'y a pas de motifs de conflits : la Centrale Catholique donne le conseil d'aller ou non voir le film; le critique n'a pas à donner de conseil mais à fournir des éléments qui permettent au public de juger. Ce qui ne dispense pas le critique de tenir compte de l'aspect moral : parlant de tel chef-d'œuvre, il devra dire pourquoi il estime telle situation immorale, car le public doit être informé, et notamment les parents. C'est dans ce sens que le problème a été résolu dans « Radio-Cinéma ».

M. AMANN, rédacteur de « Ostschweiz » (St Gall), intervient ici dans le débat.

INTERVENTION DE M. AMANN
(St Gall, Suisse)

Commençant par quelques remarques relatives à la critique de films libre et indépendante, il déclare que les grands journaux, financièrement solides, n'ont pas à redouter la pression des distributeurs et exploitants de films qui sont intéressés à la propagande des films dans la presse. Pour les journaux de province, il en va autrement, car ils sont fréquemment soumis à des pressions économiques et ne peuvent donc se permettre une critique cinématographique parfaitement indépendante.

Au sujet de la critique et de la cotation des films par la Centrale Catholique, l'orateur pense qu'on ne peut demander aux critiques de faire silence sur certains films déconseillés par celle-ci. On doit distinguer, parmi les films moralement mauvais, entre ceux dont la valeur et le rayonnement artistiques sont incontestables et ceux qui ne possèdent même pas cette qualité. En ce qui concerne les premiers, il est, à son avis, nécessaire d'en parler, même au risque d'attirer sur le film l'attention de certains lecteurs. Le danger d'amener quelques personnes à voir le film alors qu'autrement ils l'auraient ignoré, n'est qu'un moindre mal, en face du danger de voir le grand public dans l'ignorance des dangers présentés par le film. De toutes manières, lorsqu'un spectateur se décide à voir un mauvais film après lecture d'une critique, il sera du moins, ce faisant, influencé, même inconsciemment, par le point de vue chrétien.

La tâche essentielle du critique chrétien consiste à expliquer au public pourquoi un film doit être déclaré bon au mauvais. On doit juger avec pièces à l'appui et non pas se contenter d'affirmer. Il appartient par ailleurs au critique de s'exprimer de telle façon, que son article n'apparaisse en aucun cas comme une incitation à voir un film immoral.

M. ROSETTI reproche au R.P. PICHARD d'avoir éludé le problème en se basant sur le cas du journal « Radio-Cinéma » qui est un cas unique. On a dit que ce n'est pas le rôle du critique de trancher, mais en vantant au lecteur les beautés artistiques d'un film, il l'incite à aller le voir, même s'il fait des réserves morales.

J.L. TALLENAY compare la critique catholique au « mode d'emploi » des cotes de la Centrale, dont le simple énoncé ne suffit pas au spectateur pour juger par lui-même si tel film lui convient ou non. Le rôle du critique est précisément de fournir les éléments nécessaires à ce jugement, en considérant le public catholique comme un public adulte capable de s'en servir. Quand il dit, d'autre part, que ce n'est pas au critique à trancher, c'est dans le sens où l'entend aussi le R.P. PICHARD : ne pas trancher à la place *du lecteur.*

M. ROSETTI : C'est le rôle de la Centrale de coter tous les films. Dans le cas d'une revue mensuelle qui ne peut parler que de quelques-uns d'entre eux, il est facile de laisser tomber ceux qui sont mauvais à tous points de vue, mais que faire pour les films de valeur ?

Le R.P. PICHARD estime qu'il faut choisir les films les meilleurs du point de vue cinématographique, même s'ils sont moralement mauvais, car la politique du silence est impossible dans notre civilisation de promiscuité. Il est certain que quelques lecteurs auront l'attention attirée par cette critique, mais ils auraient de toute façon entendu louer le film aussi par d'autres. Il importe surtout de rectifier d'avance le jugement de ceux qui iront le voir sans, bien entendu, le leur conseiller. Un mensuel n'a pas à publier les cotes de la Centrale, qui a d'autres moyens de les diffuser (par les paroisses, etc.) et il ne se pose là aucun cas de conscience.

J.L. TALLENAY fait remarquer que la Centrale et les critiques ont tout de même des principes moraux communs et qu'il ne doit pas être si difficile de s'entendre. Si la cote morale attribuée à tel film est mauvaise, c'est en raison de certaines scènes ou images, ou bien parce que la signification du film est contraire à la morale chrétienne ou au dogme. Dans le premier cas, le critique peut signaler (sans les préciser) la présence d'éléments répréhensibles : le lecteur sera averti et décidera en conscience. Dans le second cas, il est impossible que le critique ne soit pas d'accord avec la Centrale, car il ne peut exister une dualité : beau d'un côté, immoral de l'autre. Une chose lui paraît devoir être admise à la base de la critique, c'est que les chrétiens à qui on s'adresse sont des adultes pour qui tout ne doit pas être mâché d'avance.

Au terme de la discussion, le Président donne la parole à M. l'Abbé BERNARD, Président de l'O.C.I.C., pour tirer les conclusions des débats. Ce dernier résume ainsi la position adoptée par cet organisme international :

1° Le rôle d'apprécier les films du point de vue moral revient essentiellement à l'Eglise enseignante, c'est-à-dire aux Evêques et à ceux qu'ils mandatent à cet effet, comme il est dit dans l'encyclique « Vigilanti cura ».

2° Dans le cas d'un film artistiquement beau, mais ayant une cote morale défavorable :

a) le critique qui sera obligé d'en parler devra être **vrai** — **« Veritas liberabit vos »**, disait Saint-Paul — en signalant à la fois les qualités artistiques et les objections sur le plan moral;

b) il devra marquer ces deux aspects dans la **juste proportion** de leur importance relative, ne se contentant pas d'ajouter une phrase banale sur le danger moral d'un film, à la fin d'une longue énumération de ses qualités artistiques;

c) la vérité exige, en outre, que le critique chrétien — presque seul parmi ses confrères non-croyants à se préoccuper de la morale — rétablisse l'équilibre en soulignant davantage le point de vue chrétien;

d) le critique ne doit pas nécessairement tirer lui-même, à la place de ses lecteurs, la conclusion qui s'impose, mais il peut considérer ceux-ci comme des adultes, en acceptant les risques que comporte cette attitude, leur fournissant des éléments d'appréciation suffisants pour qu'ils puissent prendre personnellement leur décision.

Le télégramme suivant a été adressé par Monseigneur Montini, Substitut à la Secrétairerie d'Etat au Vatican, à l'intention du Conseil général de l'Office Catholique International du Cinéma et des participants aux Journées d'Etudes de Lucerne :

« SA SAINTETE TRES SENSIBLE FILIAL
« HOMMAGE CONSEIL GENERAL OCIC
« ET CRITIQUES REUNIS JOURNEES
« ETUDES LUCERNE ENCOURAGE PA-
« TERNELLEMENT TRAVAIL POSITIF
« DANS DOMAINE SI IMPORTANT CRI-
« TIQUE CINEMATOGRAPHIQUE. EN-
« VOIE TOUS PARTICIPANTS JOURNEES
« BENEDICTION APOSTOLIQUE IMPLO-
« REE. « MONTINI SUBSTITUT ».

Il reste, à la fin de ce compte rendu des Journées d'études, à dire quelques mots de l'atmosphère dans laquelle elles se sont déroulées. Pouvait-on souhaiter un cadre mieux fait pour élever l'âme vers la beauté que le paysage admirable où s'encadre la ville de Lucerne ? L'accueil réservé aux participants par les autorités locales fut chaleureux, digne de la traditionnelle hospitalité helvétique. M. l'échevin de Lucerne, Docteur SCHUMACHER, eut à cœur d'utiliser ses connaissances linguistiques pour présenter à chaque délégation, dans sa propre langue, des souhaits de bienvenue auxquels répondit M. l'abbé BERNARD, Président de l'O.C.I.C.

La soirée du 26 mai fut consacrée à la projection du Journal d'un curé de campagne, *film de Robert BRESSON, tiré de l'œuvre de BERNANOS. Cette séance, présentée par le R.P. PICHARD, donna lieu à des commentaires et discussions aussi variés qu'intéressants. Elle permit de mettre en pratique les données théoriques dégagées au cours des exposés et débats.*

Le 27 mai fut célébrée par M. l'abbé BERNARD une messe solennelle dans la célèbre église dite des Jésuites. Mgr. Dr. Joseph MEIER, secrétaire général de l'Union catholique populaire suisse, y prit la parole pour souligner l'importance du cinéma dans le monde moderne et la nécessité de le rendre conforme à l'idéal chrétien.

Enfin, durant la dernière journée, une excursion avait été organisée. Elle conduisit les délégués en bateau à vapeur, tout au long des belles rives montagneuses, jusqu'au fond du lac des Quatre-Cantons. A Altdorf, jadis témoin des exploits de Guillaume Tell, et au Rütli, où naquit il y a sept siècles la patrie helvétique, furent évoqués d'émouvants souvenirs historiques. M. le conseiller féderal Dr. Philip ETTER, chef du Département de l'Intérieur et ancien président de la Confédération, tint à saluer les congressistes.

Nous tenons à exprimer ici nos remerciements les plus sincères aux autorités dont la bienveillance et l'empressement ont largement facilité le déroulement du Congrès, ainsi qu'à nos confrères de la commission « cinéma » de l'Union catholique populaire suisse qui, sous la direction du Dr. Charles REINERT, a assumé la charge de son organisation matérielle.



PARIS : Journées nationales d'études sur le Cinéma pour éducateurs Chrétiens.

LA DÉCENCE AU CINÉMA

Réponse de M. Martin QUIGLEY aux critiques formulées par M. J.-L. TALLENAY.

J'ai eu l'honneur de rédiger, pour le n° 7 de la *Revue Internationale du Cinéma,* une étude intitulée : « Le Code de production, son caractère et ses buts ». Je me propose de commenter ici un article paru en réponse à mon étude dans le numéro suivant de la Revue, sous la signature de votre collaborateur M. Jean-Louis Tallenay.

Etant donné l'urgence et l'ampleur du problème de l'influence morale du cinéma, il est pénible de constater l'attitude cavalière de M. Jean-Louis Tallenay dans la discussion des mesures adoptées par les producteurs des Etats-Unis afin de lutter contre les éventuels « dégâts moraux des mauvais films ». L'intérêt des débats journalistiques ne paraît guère justifier la publication de critiques qui tendent à travestir les mesures adoptées et à embrouiller les textes mis en cause.

Si tel est le but des critiques de M. Tallenay, il pourrait l'avoir atteint, car si ce qu'on appelle le « Code de production », dont j'ai eu l'honneur d'être l'instigateur, est aussi absurde dans son contenu et dans ses buts que le décrit M. Tallenay, il mérite assurément d'être ridiculisé et rejeté.

Admettre le bien-fondé des critiques de M. Tallenay, ce serait considérer que le Code de production, qu'il s'agisse du document lui-même ou de la manière dont j'ai défini et expliqué son caractère et ses buts, légifère contre tout exposé dramatique du conflit entre le bien le mal et tend en conséquence à imposer sur l'écran un tableau infidèle, irréel et vain de la vie et de la conduite des hommes. Ni le Code lui-même, ni le commentaire que j'en ai fait ne donnent la moindre prise à une telle interprétation.

En outre, si l'on doit accepter de bonne foi l'article de M. Tallenay — qu'une note introductive présente comme une contribution particulièrement intéressante sur le sujet — il importe de trouver une explication des diverses altérations des textes de l'encyclique pontificale « Vigilanti cura » que cite le critique comme arguments en faveur de l'accusation d'erreurs ou d'omissions qu'il porte contre le Code de production.

M. Tallenay conteste mon assertion que « si un film même trivial et vulgaire n'offense pas la loi morale, il remplit une fonction sociale utile en occupant les loisirs d'un public privé de vie intérieure, pour lequel le désœuvrement est souvent une occasion de faire le mal ». Il cite à l'appui de son point de vue, comme une citation « précise » de l'encyclique, la phrase suivante : « Le cinéma ne doit pas être une simple distraction susceptible d'occuper les heures frivoles des loisirs ». M. Tallenay déforme ici la lettre et la pensée de l'encyclique.

Dans le passage de l'encyclique que semble avoir voulu citer M. Tallenay, le Saint Père incite « les évêques du monde entier à faire prendre conscience aux producteurs de films du fait que le cinéma peut servir très utilement les fins les plus hautes du progrès individuel et social ». Ces mots figurent dans la dernière partie de l'encyclique, alors que les textes précédents mettent fortement l'accent sur « les dégâts infligés à l'âme par les mauvais films ». L'encyclique pose la question : « Pourquoi le film serait-il un simple moyen de divertissement et de détente facile pour occuper une heure de loisir ? » Cité correctement et avec son contexte, le passage en question ne peut fournir aucun argument dans le débat.

Toutes les personnes de bonne volonté seront d'accord sur le fait que le cinéma doit non seulement éviter le mal, mais également promouvoir le bien. Le désaccord ne s'élève que lorsqu'on adopte un point de vue tellement axé sur des buts ésotériques et culturels qu'on en vient à considérer les événements de l'écran qui peuvent être des occasions de péché comme inévitables, réalistes et fidèles à la vie.

Mon adversaire dans cette discussion note que le Saint-Père n'a consacré dans l'encylique qu'un bref passage au Code de production. Il est assez étrange, de constater qu'ici encore M. Tallenay fourvoie le lecteur. Il apprendra peut-être avec intérêt que sa Sainteté a été suffisamment impressionnée par les caractères et les buts du Code pour honorer l'auteur de ces lignes d'une discussion de vingt-cinq minutes à ce sujet, au cours d'une audience privée en avril 1935.



DEMAIN IL SERA TROP TARD, film italien réalisé par Léonide Maguy.

L'examen du texte de l'encyclique montre que le Saint Père se réfère à l'adoption du Code en mars 1930 par l'industrie des Etats-Unis. Il consacre tout un paragraphe à énumérer les engagements fondamentaux prescrits par le Code (incorrectement cités par M. Tallenay) et présente, dans le paragraphe suivant, l'adoption du Code comme « une décision sage et spontanée ». Il me semble plutôt incorrect de qualifier de « brefs passages » trois paragraphes d'une encyclique pontificale.

Plus loin, M. Tallenay croit de nouveau trouver dans cette même partie de l'encyclique un argument à l'appui de ses dires, en prétendant que le Saint-Père « note l'insuffisance d'un code de production ». Cette citation, prise dans son intégralité, n'indique aucune « insuffisance », mais qualifie de « sage » l'adoption du code, puis poursuit en déplorant que les producteurs n'observent pas fidèlement le code auquel ils ont donné leur agrément.

Il est vraiment confondant qu'un critique aussi éminent que M. Tallenay ne se soit pas aperçu que nulle part, dans le Code comme dans mon article, il n'est question, directement ou indirectement, explicitement ou non, d'interdire de montrer sur l'écran les actes interdits par le décalogue. Le Code ne prescrit pas davantage que les films doivent avoir une « happy end ». Il ne dénonce nullement comme une faute de reconnaître l'existence du mal dans le monde contemporain. Pas plus qu'il n'encourage une vision du monde d'où le mal serait exclu. M. Tallenay a laborieusement créé un épouvantail pour l'abattre ensuite avec le plus grand sérieux.

Si certains films, dont le Code n'a pas empêché la production en tout ou en partie, sont sortis des studios des Etats-Unis, on ne peut aucunement en conclure à l'inefficacité du Code. Ce fait prouve seulement que les services du Code, comme toutes choses humaines, ne sont pas infaillibles. Vu sous l'angle moral, l'ensemble des très nombreux films produits aux Etats-Unis depuis la mise en œuvre du Code, illustre avec éloquence le proverbe : « On connaît l'arbre à ses fruits ».

M. Tallenay ignore peut-être le grand nombre de films de basse valeur morale et d'influence

déplorable tournés ces dernières années dans divers contrées d'Europe. Sinon, l'on comprend vraiment mal comment il peut, en tant que catholique, se féliciter à ce point de l'absence dans ces pays de tout code d'inspiration chrétienne, susceptible par son caractère et son but d'influencer la production cinématographique.

Je crains que M. Tallenay, comme beaucoup de ses collègues, soit si gravement atteint de préoccupations ésotériques qu'il ne sache plus respecter l'ordre des valeurs et penche en conséquence pour une attitude de tolérance envers les actes interdits par les lois éternelles de la morale, et ceci au seul profit d'éphémères satisfactions artistiques.

J'ai écrit dans mon article :

« Le but (du code) était de présenter sous une forme claire et complète un exposé raisonné des responsabilités morales inhérentes à la production des films, ainsi que des principes moraux applicables aux diverses catégories de mots et actes qui peuvent être utilisés dans une représentation dramatique ».

« Le Code a cherché et a, croyons-nous, réussi, à opérer *une application* pratique des dogmes moraux, édictés par le décalogue, à la *fonction* du film en tant qu'instrument de loisir ».

Je concède qu'une interprétation peu judicieuse de ces mots puisse faire croire que le Code interdit de montrer sur l'écran ce qu'interdit le décalogue en ce qui concerne la conduite de l'homme. Le texte signifie en fait qu'en raison du dogme moral : « Tu ne commettras pas d'adultère », rien ne doit, selon le code, paraître sur l'écran qui puisse raisonnablement être considéré comme une incitation pour le public à violer le sixième commandement.

Dans la perspective chrétienne, n'en déplaise à M. Tallenay, le but du film et de tout art n'est pas de représenter la vie. Malgré les citations nombreuses, quoique parfois incorrectes, puisées par M. Tallenay dans « Vigilanti Cura », il s'est gardé de reproduire le passage suivant qui, en effet, aurait sapé la base même sur laquelle il a construit son article (et sa philosophie) :

« Le but essentiel de l'art, sa raison d'être, est d'aider au perfectionnement de la personnalité morale inhérente à l'homme : c'est pourquoi l'art doit lui-même être moral ».

Rien ne peut licitement être montré dans un film, qui soit susceptible d'abaisser le niveau moral des spectateurs. Tel est le but du Code de production. Il contient une longue liste de sujets, d'actes et d'attitudes qui se rencontrent dans la vie, souvent même avec une fréquence affligeante, mais que la loi morale interdit de faire figurer dans un spectacle public.

La défense du réalisme, simple réédition de la vieille hérésie morale de « l'art pour l'art », est inadmissible. Rien ne peut justifier, d'un point de vue chrétien ou moral, l'apparition dans un art quelconque de tout élément tendant à avilir la personnalité morale de l'homme. L'expérience courante prouve qu'il y a dans la vie et la conduite humaine une multitude de faits qui, traduits plastiquement ou dramatiquement (par exemple au cinéma), rendent inévitablement à désaxer et à démoraliser le public.

M. Tallenay peut être assuré que j'accepte de tout cœur son opinion relative aux films triviaux et vulgaires, à savoir que ceux-ci, quand bien même ils jouent un rôle social utile s'ils n'offensent pas la morale, ne constituent point le but auquel doivent tendre les chrétiens. Je partage son désir anxieux de films de valeur positive et artistique, vraiment « dignes de la nature raisonnable de l'homme ». Mais si M. Tallenay procédait à une étude informée et réaliste des « dégâts infligés à l'âme par les mauvais films », il ne pourrait qu'être amené, comme je l'ai été moi-même, à mettre en première place dans l'ordre des valeurs l'élimination des possibilités immédiates de mal.

Il est faux et gratuit d'affirmer qu'un film moralement bon est « dépourvu de toute vérité ». C'est même le contraire qui est vrai, car un tel film, bon par sa valeur morale intrinsèque et par l'influence qu'il peut avoir sur les spectateurs, représente la vérité la plus haute en raison de son accord avec la volonté divine. Une forme populaire de diertissement n'a pas besoin d'atteindre les sommets de l'art pour être moralement bonne. Le degré de ce qu'on appelle la qualité artistique importe peu ; si l'œuvre est moralement mauvaise, elle est anathème.

Le cinéma peut certes prétendre à un rôle beaucoup plus important que de bercer innocemment le public. Et ce rôle, il le joue en fait, comme en témoignent des films d'une portée chrétienne efficace tels que *Jeanne d'Arc* ou *Le chant de Bernadette,* tous deux réalisés selon les règles du Code de production. Ces films contrastent fortement avec des œuvres comme *Le diable au corps* ou comme une bande récemment introduite sur le marché américain, *Occupe-toi d'Amélie,* films tournés hors de tout contrôle d'un code de production inspiré de la morale chrétienne.

Il est étrange de rencontrer encore maintenant la cynique accusation concernant la représentation réaliste de certains récits bibliques. Un commentateur qui soulève une telle question prouve combien il est peu conscient de l'influence du

cinéma sur les masses et de la force des impressions qu'il laisse dans un public d'âges et de milieux sociaux très divers. L'inquiétude me saisit lorsque j'entends quelqu'un arguer de ce que le cinéma encourrait une sanction morale s'il présentait, sur le mode réaliste et littéral, les détails de tous les récits de la Bible à des spectateurs de tous âges et de toutes conditions rassemblés dans une salle obscure en vue de se distraire.

Je ne puis admettre l'assertion de M. Tallemay selon laquelle « il est évident que les chrétiens ne peuvent manquer de s'élever contre les fiims qui prônent le mal ou qui retournent l'échelle chrétienne des valeurs ». Si c'était aussi évident, le Saint Père n'aurait pas eu besoin de lancer dans « Vigilanti cura » un appel aux armes contre les mauvais films. De même qu'aurait été inutile la campagne de la « Légion de décence ». Et la présente discussion aurait été, en définitive, sans objet.

On ne peut contester que la prohibition d'un certain nombre de faits, de situations et de mots dans les films doit mettre automatiquement le cinéma en accord avec les valeurs chrétiennes positives. L'application loyale de cette interdiction crée un climat moral infiniment plus favorable à la diffusion de l'idéal chrétien que celui d'une production appelée à présenter sans contrôle des sujets que les moralistes considèrent comme des occasions immédiates de péché pour un grand nombre de spectateurs.

Supposant que les témoins du présent débat sont au courant de la production cinématographique sur le marché mondial, je passe sous silence les titres des nombreux films de climat moral discutable qui pourraient me fournir une multitude d'exemples. Aucun d'entre eux, notons-le bien, n'a été réalisé conformément à la lettre et à l'esprit du Code de production. Tous sont le fait de producteurs qui ou bien se moquent des exigences du Code, ou opèrent dans des pays dépourvus jusqu'ici de codes de ce genre. Un examen approfondi et objectif des résultats moraux comparés avec et sans code démontre sans la moindre ambiguïté l'effet salubre du Code sur le cinéma dans le monde moderne.

Les personnes qui soutiennent encore qu'une sélection informée et judicieuse est le seul moyen efficace d'action vis-à-vis des problèmes que pose l'influence morale et sociale du cinéma, sont en retard de trois décades sur les pionniers qui travaillent en ce secteur. Ils n'ont pas encore découvert, entre autres, que même le producteur bien intentionné — espèce peu nombreuse — a rarement reçu une formation qui le qualifie pour déceler, comprendre et prévoir les incidences morales de son activité. Ainsi que l'a amplement démontré la production tant en Europe qu'aux Etats-Unis, il est absolument nécessaire qu'intervienne un contrôle tel que le prévoit le Code de production.

Il est malheureusement exact que le nombre des gens que l'on peut raisonnablement regarder comme capables d'opérer une sélection informée et judicieuse est extrêmement faible, eu égard à la masse totale des spectateurs. Il est vain et inutile d'espérer que, dans un avenir prévisible, leur efficacité puisse suffire à contrebalancer d'une façon décisive le poids d'un vaste public aussi peu qualifié pour un jugement critique qu'il est, d'autre part, réceptif à l'égard des influences pernicieuses.

Les méthodes d'exploitation empêchent l'immense majorité des usagers d'être suffisamment renseignés d'avance sur les caractéristiques de la plupart des films pour exercer une sélection, à supposer qu'ils aient le désir de choisir ce qui en vaut la peine et d'éviter ce qui doit l'être. Le public va voir les films, compte tenu de leurs seules vertus attractives. Rien ne peut remplacer des mesures prises en vue de guider les films dans le sens des valeurs morales et sociales, en agissant à la source, au stade du producteur. Tel est le but du Code de production.

Je regrette que cet article puisse faire l'effet d'une répétition pour ceux qui ont lu mon article orginal dans la *Revue Internationale du Cinema.* C'était inévitable, car j'y traitais justement en substance de la position adoptée plus tard par M. Tallenay dans ses objections, excepté toutefois l'allégation nouvelle et étrange selon laquelle le Code interdirait de décrire, dans de convenables limites, le conflit du bien et du mal.

L'importance des problèmes soulevés et les confusions qu'on pu engendrer les critiques de M. Tallenay m'ont conduit à reprendre et à développer largement mes conclusions relatives à la responsabilité des catholiques dans le domaine du cinéma.

J'ai le ferme espoir que cet article, écrit dans un esprit de bienveillance et sans aigreur avant de mettre un terme au débat, contribuera à unir et à affermir l'opinion des catholiques, afin qu'ils répondent plus efficacement à l'appel du Pape Pie XI lorsqu'il déclarait que « ... l'une des plus hautes nécessités de notre époque (est) de veiller et de travailler afin que le film cesse d'être une école de corruption, pour se transformer en un outil efficace en vue d'éduquer et d'élever l'humanité ».

MARTIN QUIGLEY.

NOTE DE J.-L. TALLENAY SUR LA RÉPONSE DE MARTIN QUIGLEY

M. Tallenay, à qui nous avons communiqué la réponse de M. Quigley que l'on vient de lire, nous a adressé la lettre dont nous reproduisons le texte ci-dessous.

Après avoir lu le numéro 7 de la Revue Internationale du Cinéma, *j'ai adressé un article à la rédaction de cette revue pour donner mon point de vue sur l'article de M. Martin Quigley consacré au Code de production. Je précisais dans une introduction à cet article (qui a été coupée par la rédaction) que je n'entendais nullement juger l'action des catholiques américains dans le domaine du cinéma et l'usage qu'ils font du Code de production. Je n'ai ni l'autorité, ni la compétence, ni le désir de le faire. Mon article se limite à une critique des arguments employés par M. Martin Quigley dans l'article cité. Je n'aurais sans doute pas écrit cet article si M. Martin Quigley s'était limité à expliquer les raisons d'être et l'intérêt de l'application du Code aux Etats-Unis. Mais il semble prétendre que l'adoption du Code de production est une nécessité dans tous les pays, et il précise même que « la façon dont le Code aborde le problème de la réglementation du contenu moral du cinéma ne peut être légitimement remplacée par une autre ou modifiée ». Un point de vue aussi absolu appelait nécessairment une mise au point dans un revue internationale, d'autant plus que l'article de M. Martin Quigley publié dans le même numéro montre bien que l'adoption du Code de production dans tous les pays au nom du christianisme semble l'idéal vers lequel M. Quigley tend le plus sincèrement du monde.*

Je voudrais que l'on comprenne bien que le but de mon article était seulement de montrer que l'adoption d'un Code de production n'est pas une exigence nécessaire du christianisme et qu'il est dangereux et inexact de faire découler directement ce mode de réglementation du décalogue. *D'autres moyens d'action des chrétiens dans le domaine du cinéma sont concevables et efficaces. On peut ne pas juger indispensable l'adoption d'un Code de production sans pour autant se ranger comme l'écrit M. Quigley parmi « les partisans de l'erreur morale qu'est la théorie de l'art pour l'art » ni parmi « ceux qui nient la destinée spirituelle de l'homme et l'ordre divin qui de toute éternité gouverne l'univers moral ».*

Le deuxième but de mon article était de rappeler que l'Encyclique Vigilanti Cura *ne faisait aucunement une obligation aux catholiques d'adopter un Code de production. Les directives précises qui s'y trouvent concernent seulement la création d'organismes de cotation. Les principes généraux que je rappelais s'appliquent tous à la signification des films qu'on ne peut valablement juger qu'une fois l'œuvre terminée et non avant sa réalisation.*

Quant à l'affirmation de M. Martin Quigley sur « l'utile fonction sociale » des films « même triviaux et vulgaires », pourvu qu'ils soient conformes au Code de production, je ne pense pas qu'on puisse la concilier même dans le contexte qu'il cite, avec la haute inspiration de l'encyclique. Il me semble même que le principal danger qu'il y a à faire du Code de production une conséquence directe du christianisme consiste à donner une sorte de garantie chrétienne aux films conformes au Code, même si leur trivialité et leur vulgarité sont tout à fait indignes de l'idéal chrétien de « progrès individuel et social ».

M. Martin Quigley écrit que mon article (et ma philosophie) sont entièrement condamnés par l'affirmation que « l'art doit être moral ». Il assure que je suis obnubilé par les recherches artistiques ésotériques au point de ne plus placer « first things first ». J'aimerais qu'il place le débat sur un terrain moins personnel et qu'il admette que la discussion ne porte que sur une

question de méthode sans mettre en cause mon christianisme ou le sien. Je pense comme lui — et comme l'encyclique — qu' « aucun film ne doit abaisser le niveau moral des spectateurs ». Mais il en conclut qu'on doit nécessairement, pour parvenir à ce but, écrire un « petit manuel pratique de conseils et de directives » et exposer les principes moraux qui s'appliquent aux différentes catégories de mots et de faits dont on peut faire un usage dramatique ». Il suffit de lire le Code de production pour constater que toute sa première partie est constituée par la liste des crimes, aspects de la sexualité et genres de costumes qui ne doivent pas apparaître à l'écran. Etablir une censure — même privée et acceptée volontairement par les producteurs — me paraît moins important que de fournir aux spectateurs les éléments chrétiens de jugement et d'appréciation et de former un public conscient, capable de choisir les films qu'il va voir. Les exigences du public chrétien à l'égard du cinéma me semblent une sûre méthode pour élever le niveau moral des films.

Quant aux arguments de M. Martin Quigley quand il compare THE SONG OF BERNADETTE *et* JOAN OF ARC *au* DIABLE AU CORPS *et à* OCCUPE-TOI D'AMELIE, *est-il besoin de lui dire qu'ils sont incorrects et qu'il faudrait comparer les deux premiers films à* MONSIEUR VINCENT, *et* CIELO SULLA PALUDE *et les deux derniers à* THE OUTLAW *et* DUEL IN THE SUN ? *Malgré l'opinion qu'il professe à l'égard des productions européennes, il suffit de consulter les listes annuelles de la* Centrale Catholique du Cinéma *en France pour constater que les films admissibles représentent une large majorité et qu'on ne compte chaque année que quelques films à* proscrire.

Les catholiques américains pensent certainement que, du point de vue chrétien, leur cinéma a encore des progrès à faire ; les catholiques français le pensent autant et plus qu'eux, quand ils considèrent leur propre production nationale.

Il est tout à fait admissible qu'en plein accord avec l'Eglise et en union avec les directives du Saint Père, les uns et les autres tendent aux mêmes buts par des moyens différents.

Jean-Louis TALLENAY.

BIG CARNIVAL, de Billy Wilder.



Le cinéma dans l'éducation

JOURNÉES NATIONALES D'ÉTUDES A PARIS

par

Henri Agel

Nous nous proposons ici de créer une sorte de lieu d'échanges pédagogiques et spirituels pour tout ce qui touche à l'initiation des jeunes au cinéma. Au cours de ces dix dernières années, un nombre appréciable de tentatives se sont développées tant en Amérique qu'en Europe, visant à donner une place à l'éducation cinématographique dans la culture de demain.

Nous nous adressons donc à tous les éducateurs chrétiens qui se sont déjà intéressés à ces questions et à tous ceux qui se proposent de donner à leurs élèves une formation de cette nature.

C'est en confrontant les expériences qui s'accomplissent sur les différents points du globe, en s'informant mutuellement par l'intermédiaire de la *Revue Internationale du Cinéma*, que nous parviendrons peu à peu à mettre au point sinon une doctrine, tout au moins des méthodes efficaces. Aussi ces colonnes sont-elles ouvertes à tous ceux et à toutes celles qui peuvent communiquer des résultats acquis ou des projets en cours.

A ces échanges prochains semblent avoir préludé, de la façon la plus encourageante, les Journées nationales d'études qui se sont tenues à Paris du 16 au 19 juillet, sur le thème : *« L'éducateur chrétien en face du cinéma »*.

En marge des conférences consacrées aux divers problèmes soulevés par le cinéma, les échanges de vues multiples qui se sont déroulés dans les salons de la Maison de la Chimie ont permis aux participants de se connaître, et aux diverses personnalités de l'Ancien et du Nouveau Continent de se faire part mutuellement des initiatives élaborées dans leurs pays respectifs. En effet, sans parler de la présence de représentants qualifiés, comme Mgr BELLEC, Vicaire général en Haïti, l'importante délégation belge, conduite par le R.P. LUNDERS, responsable du Centre catholique du cinéma à Bruxelles, et M. l'abbé ROGER, directeur du C.E.DOC. (Centre éducatif de documentation), fit un exposé, complété par l'apport du R. P. CHAMBERLIN, aumônier national de la J.E.C. australienne, du R.P. FRANZIDIS, de la Centrale catholique du cinéma d'Alexandrie, du R.P. LUZERET, venu d'Espagne, du R.P. SORIA, venu de l'Equateur, du Docteur SOUREN, venu de Hollande, de M[lles] ECHEGOYEN et ZANI, venues de l'Uruguay. La communication la plus remarquée fut celle de Mrs. BOWER, concernant ses expériences filmées sur les jeunes spectateurs de cinéma, réalisées pour le compte de la Commission du cinéma pour les enfants de Londres.

Les deux secrétaires généraux de l'Office catholique international du Cinéma, M[lle] de HEMPTINNE et M. RUSZKOWSKI, aidés de M. l'abbé DEWAVRIN, vice-président pour la France et directeur de la Centrale catholique du cinéma à Paris, conféraient à ces échanges de vue un authentique caractère international.

Près d'un millier d'éducateurs et d'éducatrices, représentant l'ensemble des départements français et appartenant à la plupart des ordres religieux enseignants féminins et masculins, du primaire et du secondaire, accompagnés de nombreux membres laïcs de l'Enseignement libre, étaient venus s'initier aux problèmes que soulèvent l'industrie, l'esthétique et la culture cinématographiques. Peut-être n'est-il pas inutile, avant d'aller plus loin, de résumer brièvement le contenu des exposés qui composèrent la substance de ces journées.

On pourrait, pour mieux dégager leur apport, grouper les causeries et les commissions de cette session sous quatre rubriques :

1° Existence économique et sociale du cinéma, comprenant la conférence de Jean-Louis TALLENAY, rédacteur en chef de l'hebdomadaire "Radio-Cinéma" : **Le cinéma est aussi une industrie,** et mon propre exposé : **Le cinéma, dimension nouvelle.**

La première de ces conférences, partant de la phrase célèbre de Malraux « *Le cinéma est aussi une industrie* », se proposait d'être un constat; elle étudiait les divers moments de l'existence d'un film, vu comme un produit industriel : devis, financement, production, distribution, exploitation, répartition des recettes. Elle aboutissait à une conclusion d'importance capitale : la production des films de demain s'oriente en fonction des recettes des films d'aujourd'hui. Chaque billet payé par un spectateur a la valeur d'un billet de vote pour un film ! D'où la responsabilité du public cultivé et, par ce fait même, des éducateurs, dans l'orientation de la production.

Partant elle aussi d'une constatation, ma causerie tendait également à une solution constructive : les conditions mêmes du spectacle cinématographique sont la source d'un extraordinaire pouvoir d'envoûtement sur le public. Cette magie a été employée le plus souvent à des fins sordides. Trop rares sont les producteurs soucieux de ne pas avilir leur public. Mais, tout comme J.-L. Tallenay, j'invitai les spectateurs avertis à se garder de tout désespoir, et à ne pas confondre les conditions actuelles de développement du cinéma-industrie avec les possibilités profondes du cinéma-art. En reprenant et en précisant les éléments de transfiguration que le septième art apporte à la réalité, il est aisé de constater que, mis au service non plus des instincts les plus dissolvants mais de la seule vérité et des valeurs spirituelles, ils peuvent se charger d'un magnifique dynanisme moral. Mais il est nécessaire pour les éducateurs de comprendre quelle est la nature spécifique du cinéma et d'analyser ses moyens d'expression, pour en extraire la quintessence.

2° Ces conclusions nous mènent à une série d'autres exposés : **Comment on fait un film,** de J.-L. Tallenay — **Humanisme cinématographique,** ma seconde causerie, auxquels il faut rattacher à la fois les deux commissions tenues par la F.L.E.C.C. (Fédération Loisirs et Culture Cinématographiques) sous la direction de Henri Pialat et Gérard Marroncle autour du problème : **Comment initier nos élèves au cinéma ?** et les séances d'informations tenues avec maîtrise par M. Costadeau, de l'Institut des Hautes Etudes Cinématographiques, autour des **professions du cinéma.**

Partant du fait que toute culture artistique exige la connaissance d'un minimum de technique, J.-L. Tallenay montra comment on peut étudier, avec les élèves, les divers aspects de la réalisation d'un film: moyens d'expression littéraires (scénario ou adaptation d'un livre, dialogue) — moyens d'expression plastiques (choix et groupement des plans, montage) — moyens d'expression dramatiques (choix et direction des acteurs) — moyens d'expression s o n o r e s (paroles, musique, bruits. Cette étude, celle même que s'est proposée efficacement la F.L.E.C.C. à travers toute la France à l'aide de films judicieusement choisis, permettra aux élèves de participer aux différentes étapes de la réalisation d'un film et de vivre par la pensée avec les diverses équipes qui se sont constituées autour du réalisateur. L'appréciation du film est un travail de synthèse qui doit être précédé de cette méthodique analyse. Ce travail ne doit pas être isolé dans la culture des jeunes. Il doit s'insérer dans l'humanisme traditionnel et lui apporter un élément de vitalité. Tel était le propos de ma causerie qui s'appuyait sur une dizaine d'années d'expériences pédagogiques et plus particulièrement sur les quatre années de direction du Cercle d'études cinématographiques du lycée Voltaire.

Bien des éducateurs ont remarqué que l'enseignement traditionnel tantôt méconnaît la formation spirituelle, t a n t ô t cloisonne l'éthique et la culture au sens strict du terme. De toute façon, l'humanisme actuel, trop cérébral, méconnaît les puissances du cœur et de l'imagination, donne à l'examen des réalités morales un ton trop théorique et trop abstrait, isole l'élève de ces contingences sociales auxquelles il aura bientôt à faire face.

L'appel au cinéma permettrait peut-être de répondre à cette triple exigence d'un humanisme vivant et vertical: plénitude, spiritualité, incarnation. Le prochain, à l'écran, est

connu sous un jour à la fois universel et particulier; il est connu d'une façon directe et intime. C'est à partir de son existence tangible et quotidienne que nous pouvons remonter jusqu'à ces grandes vérités intemporelles qui fondent la structure de la personne, et sentir leur présence au milieu de nous. Symbolisées par les images mouvantes, la puissance rédemptrice de la souffrance, la vie du corps mystique, la lumière de la foi atteindront de jeunes âmes au plus dense d'elles-mêmes.

3° Une fois dégagées ces perspectives, restent à préciser non seulement les méthodes les plus efficaces, mais le processus qui permettra de ne pas compromettre cette initiation : avant de former les adolescents à la syntaxe et à la rhétorique de l'écran, il faut prémunir les enfants contre ses dangers, beaucoup plus insidieux que ne l'imaginent beaucoup de parents.

Vers cet objectif ont convergé trois exposés :

— les premiers résultats de l'enquête menée par Mlle Philippon, de la Société internationale de criminologie;

— l'exposé du Docteur Le Moal, spécialiste de la psychiatrie infantile : **Le cinéma et nos enfants;**

— la conférence de Claude Macke, de la revue "Educateurs" : **Y a-t-il un cinéma pour enfants ?**

On ne saurait surestimer l'apport documentaire que nous valurent les deux premiers témoignages, travaux de spécialistes appuyés sur des dossiers substantiels. La conclusion qui semblait s'en dégager est bien celle que Claude Macke donna à son analyse : puisque les films que voient les enfants dépassent habituellement le niveau de leur expérience, il est urgent que les gouvernements envisagent des mesures plus efficaces que celles qui sont actuellement appliquées. Outre l'assainissement de l'écran, il conviendrait d'envisager un secteur particulier, destiné à favoriser la production de films pour enfants et à organiser une sélection rigoureuse des films qui pourraient leur convenir (1). Il serait urgent de déclencher un courant d'opinion propice à la réussite d'une telle entreprise.

(1) C'est là un des objectifs actuels du C.I.D.A.L.C.

A cette intégration méthodique et prudente du cinéma dans la vie scolaire des enfants, se rattache la conférence du R.P. Faure S.J., du Centre d'Etudes pédagogiques (5, rue de Madrid, Paris-8e): **Le cinéma peut-il être un instrument d'enseignement ?** S'appuyant sur les réalisations du Centre, le R.P. Faure a soumis au public d'éducateurs quatre films didactiques, composés avec la plus lucide minutie : ***Projection cartographique — Comment les plantes se nourrissent — Le Morvan —Energie blanche.*** Le Secrétariat d'Etudes pour la liberté de l'enseignement offre en France un choix important de films qui intéressent toutes les classes et la plupart des disciplines.

4° Un dernier secteur restait à dessiner : si chacune des précédentes causeries avait été illustrée par des extraits de films correspondant aux idées mises en lumière, il restait à dégager les linéaments d'une authentique culture cinématographique. C'est à quoi tendirent les causeries de Denis Marion, critique et professeur à l'I.D.H.E.C. : **Ce qu'il faut savoir du cinéma d'hier pour comprendre le cinéma de demain,** et du R.P. Flipo S.J., de la Centrale catholique du cinéma à Paris, sur **les tendances actuelles du cinéma.**

Denis Marion rappela combien le cinéma-art avait eu et a encore du mal à percer, distingua ses différentes branches et confronta les tendances contraires qui s'y sont fait jour : réalisme et féerie, films à vedettes et documentaires, recherches plastiques et théâtre filmé, etc...

Le R.P. Flipo étudia le destin du cinéma américain et du cinéma européen, essayant de voir ce que chacun semblait apporter, à l'heure actuelle. Il se demanda si le cinéma occidental était "moral" et, après avoir passé en revue les divers genres cultivés actuellement en Europe, insista sur les formes neuves prises par le drame social.

Les journées furent coupées par trois discussions de films projetés au cours des séances :

— ***Monsieur Fabre,*** de Henri Diamant-Berger;

— ***Christ interdit,*** de Curzio Malaparte;

— ***Demain il sera trop tard,*** de Léonide Moguy.

En outre, deux bandes récréatives conçues spécialement pour les enfants, le film tchèque ***Le rossignol et l'empereur de Chine*** et ***Bim,*** produit en France par l'Ecran des Jeunes, furent présentés aux congressistes.

Des visites de studios avaient été prévues et, grâce à l'active compétence de M. Costadeau, s'effectuèrent le plus efficacement possible.

Ainsi tous les aspects du cinéma, et en particulier tous ceux qui devaient retenir l'attention des éducateurs chrétiens, furent dégagés au cours de ces journées qui permirent une vivante prise de conscience. Au terme de ce Congrès, M. l'abbé Verdier rédigea et lut, aux applaudissements de l'Assemblée, les résolutions suivantes:

« 850 éducateurs et éducatrices, ayant étudié les problèmes que pose le cinéma sur le plan de la civilisation, de la culture et de l'enseignement, souhaitent, sur la proposition du **Comité national de l'enseignement libre** et de la **Centrale catholique du cinéma,** coordonner leur action pour une meilleure utilisation des services qui leur sont offerts. Ces services sont actuellement :

La Cinémathèque de l'enseignement libre pour l'enseignement par le cinéma (25, rue Saint-Dominique, Paris), et la **Fédération loisirs et culture cinématographiques** (155, boulevard Haussmann, Paris) pour l'initiation à la culture cinématographie. »

« A cette fin, ils ont créé une **Commission du cinéma de l'enseignement libre,** dans laquelle seront réunis des représentants des parents et des maîtres, en liaison avec ces différents services techniques sur le plan local, diocésain et national. La commission recherchera les meilleurs moyens de coordonner l'activité des services techniques, conformément aux besoins des éducateurs catholiques, et en liaison avec les organismes cinématographiques d'esprit chrétien. »

Dans les perspectives de ces résolutions, nous nous efforcerons, à partir du prochain numéro, de documenter nos lecteurs sur les initiatives qui ont été prises, en particulier dans le cadre de deux lycées parisiens, et nous insisterons à la fois sur les modalités de l'organisation et sur les réactions des élèves. Nous espérons voir rapidement s'établir une confrontation entre les méthodes et les résultats obtenus dans les divers centres où des maîtres s'efforcent d'intégrer le cinéma dans la culture et l'humanisme.

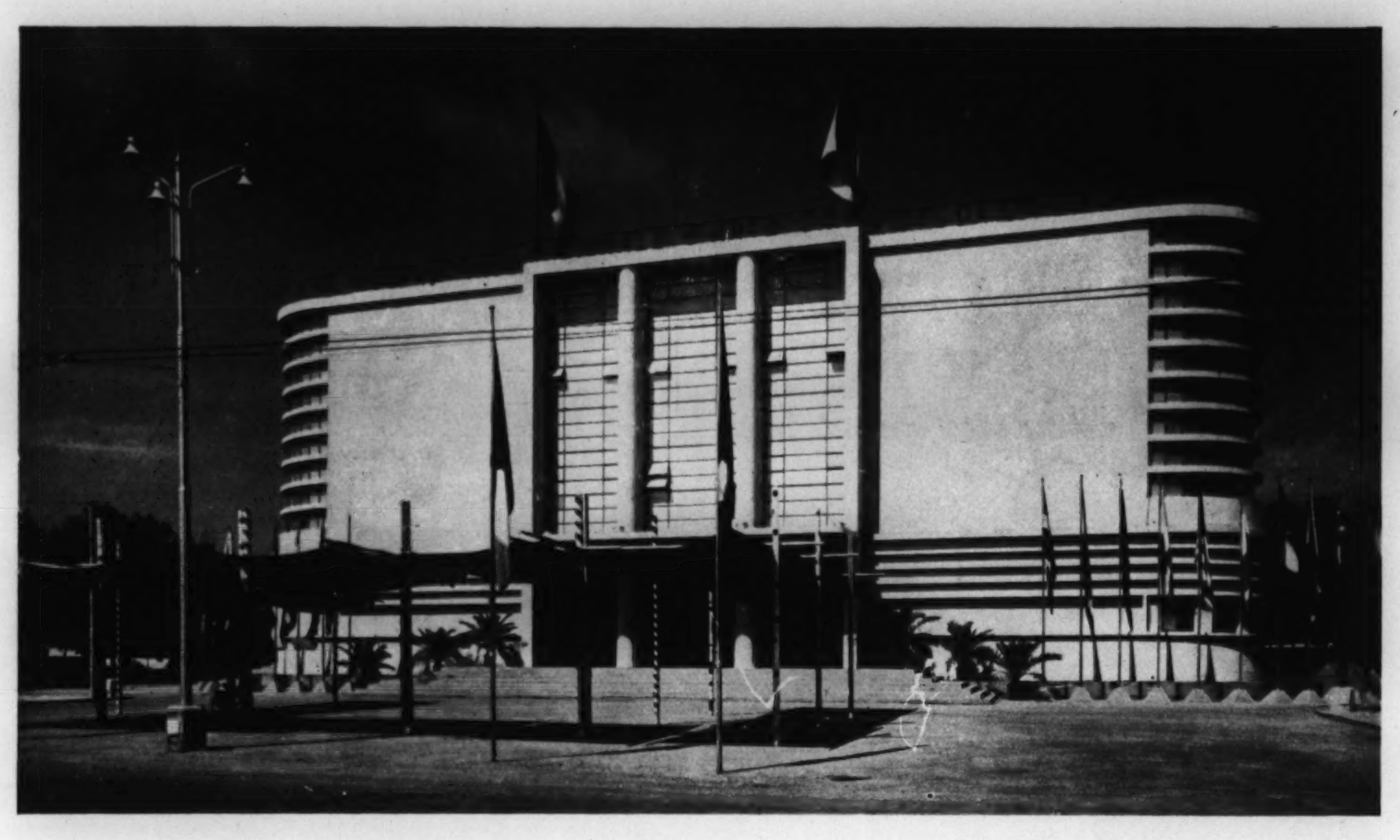
Henri AGEL.



MONSIEUR FABRE, interprété par Pierre Fresnay.

Nous tenons à signaler à nos lecteurs la parution, aux Editions Lamarre, à Paris, d'un livre écrit par notre ami M. Costadeau, professeur à l'Institut des hautes études cinématographiques, en collaboration avec Charlotte Nodel. Cet ouvrage, Carrière du Cinéma, *ne manquera pas de rendre service à tous ceux qui se destinent à embrasser les professions techniques ou admnistratives du cinéma.*

Par ailleurs, la brochure du R.P. Claude, Education cinématographique, *vient d'être rééditée par les Editions de la Pensée Catholique (14 bis, rue Jean-Ferrandi, Paris-6e, et 50, avenue de Fétinne, Liége). Elle rendra service aux éducateurs préoccupés de l'influence du film sur les jeunes, et leur propose une méthode pour développer le jugement de leurs élèves.*



Le Palais du Cinéma au Lido (Venise).

VENISE 1951

IMPRESSIONS GÉNÉRALES

Venise, septembre 1951.

Les derniers films de la XIIe Exposition Internationale d'Art cinématographique viennent de défiler sur l'écran du Palais du Cinéma, au Lido. A peine les applaudissements se sont-ils tus que les discussions commencent. Chacun fait de la « Mostra » le bilan qui lui convient le mieux. Essayons de donner brièvement quelques impressions, dictées à la foi par le souci de contribuer au développement de ce genre de manifestations et d'en tirer le plus possible d'enseignement pour notre propre travail.

QUALITÉ DES FILMS PRÉSENTÉS

Une première observation s'impose : dans l'ensemble, on peut être satisfait du niveau des films présentés. Peu de « révélations », mais une qualité artistique et technique solide, mise au service de sujets ayant, dans l'ensemble, un souci réel des valeurs spirituelles et morales. Sauf quelques exceptions déplorables, les auteurs, les producteurs et les techniciens semblent disposés à joindre à l'effort artistique une préoccupation morale, religieuse ou sociale qui les honore. D'autre



Winston Churchill parmi les spectateurs de la Mostra.

part, encore sauf quelques exceptions, l'élimination de films de médiocre valeur artistique dégagea le programme de ces interminables projections décevantes que nous avons dû subir à certains festivals antérieurs.

VERS UNE NOUVELLE CONCENTRATION DES QUATRE « GRANDS » ?

Autre caractéristique : presque tous les films de réelle qualité vus au Festival, appartiennent à la production des quatre « grands » du cinéma mondial : Etats-Unis, France, Italie, Grande-Bretagne, qui sont d'ailleurs devenus trois pour la circonstance, l'Italie ayant déjà présenté ses meilleurs films de l'année à Cannes. Les autres pays n'ont pu montrer que des films honnêtes, mais assez moyens, à l'exception du film japonais *Le Bosquet*. Leurs réussites isolées sont plutôt le fruit du travail de techniciens ou de producteurs venant également des principaux centres de production (voir le cas de *The River*, de Jean Renoir, réalisé aux Indes par un producteur américain). Or, lors de festivals antérieurs, nous avons eu plutôt l'impression contraire : que les meilleures réussites venaient de pays sans tradition cinématographique et sans moyens techniques et économiques importants de la production. Même si l'on tient compte de l'absence volontaire des pays de « démocraties populaires » et du Mexique, ainsi que de la représentation relativement très restreinte de l'Inde, du Japon et de l'Amérique du Sud, le fait d'une certaine reprise « en profondeur » chez les principaux producteurs du monde semble certain.

EFFORT AMÉRICAIN

Il y a longtemps que les producteurs de Hollywood ne nous ont montré à un festival une sélection d'une telle homogénéité que cette année à Venise. *Big Carnival*, de Billy Wilder, *Teresa*,

de Fred Zinneman, *14 Hours*, de Henry Hathaway, *Born Yesterday*, de George Cukor, *A Streetcar named Desire*, de Elia Kazan, *Alice in the Wonderland*, de Walt Disney, sont des films qui allient à une maîtrise technique remarquable, un souci de traiter des problèmes actuels avec une vigueur d'autocritique dont on peut presque se demander si elle n'est pas excessive par moments. Parfois l'étude est poussée au stade clinique, comme dans le cas de *Streetcar named Desire*, tiré d'une pièce tristement célèbre et qui, malgré certaines modifications et les efforts évidents du réalisateur pour éviter l'excès, reste quand même un spectacle pénible et morbide à déconseiller au public normal des salles de cinéma. Quoi qu'il en soit, ces films marquent une tendance intéressante du cinéma américain où l'on reconnaît une certaine influence européenne, soit des Italiens (*Teresa*), soit du « théâtre filmé » français (*Born Yesterday, Streetcar*). On continue également à faire grand cas de la méthode psychanalytique et à se complaire dans une certaine brutalité qui semble jouer dans le cinéma américain le même rôle que l'élément sexuel joue dans le cinéma européen, en France surtout. Ceci dit, il faut surtout se féliciter du sens social grandissant des films sélectionnés par les Etats-Unis pour la compétition internationale. Si l'aspect critique demeure encore plus convainquant dans la plupart de ces films que les tentatives d'indiquer une voie de réforme positive, l'inquiétude du problème est déjà chose réconfortante.

UNE EUROPE HÉSITANTE

Une autre forme d'inquiétude se manifeste dans les principaux films européens qui reflètent l'hésitation de ce continent devant des problèmes d'actualité et devant un avenir plein de menaces. Seuls, les Britanniques paraissent imperturbables, en continuant, avec *Lavender of the Hill Mob*, l'excellente tradition d'un humour cinématographique profondément humain, et avec *White corridors*, une intéressante peinture d'un milieu particulier : celui des hôpitaux. Ceci ne les a pas empêché de présenter l'expérience audacieuse de *Murder in the Cathedral*, œuvre théâtrale célèbre de S.T. Eliot, à laquelle George Hœllering s'efforça de prêter des images cinématographiques en conservant son texte intégral (en vers). Racontant un épisode dramatique du conflit séculaire entre l'Eglise (ici représentée par le saint archevêque de Canterbury, Thomas Becket) et l'Etat (auquel Henri II prête son visage brutal), cette œuvre ne saurait être jugée que par ceux qui peuvent saisir la beauté poétique du langage de Eliot.

La France oscille entre le sublime (*Journal d'un Curé de campagne*, et à un titre différent, *La Nuit est mon royaume*) et les ridicules pantalonades d'Henri Jeanson qui ont entraîné Jean Delannoy, le réalisateur de *Garçon sauvage*, sur une pente que Elia Kazan a pu éviter dans son *Streetcar named Desire*, et qui ont enlevé au film expérimental en couleurs (très belles) de Christian-Jacque, *Barbe-Bleue*, le charme et l'esprit nécessaires pour rendre son sujet acceptable. Comme nous l'avons déjà dit plus haut, les Italiens se sont ressentis de la sélection particulièrement soignée présentée à Cannes et qui ne leur laissa pour Venise que des films plutôt décevants. On doit surtout déplorer l'échec de la tentative de Luciano Emmer dans *Parigi e sempre Parigi*. Il en résulte que pour une certaine conception du cinéma, une fresque de Giotto peut être plus riche en motifs d'inspiration qu'une capitale de quatre millions d'habitants. Nous sommes persuadés qu'en allant au fond de la nature humaine, et en construisant davantage l'aspect dramatique de son œuvre, Luciano Emmer nous donnera encore des films remarquables.

L'Allemagne occidentale, avec *Lockende Gefahr, Das Doppelte Lottchen* et *Der Verlorene* donna une sélection très inégale et hétéroclite. Le dernier de ces films, première création de Peter Lorre après son retour en Allemagne, déçoit par les réminiscences de films expressionnistes anciens,

et en particulier de « *M* », et par l'obscurité de son récit, difficilement compréhensible à l'étranger, en raison de nombreuses allusions aux luttes intestines dans le Troisième Reich en guerre. *Das Doppelte Lottchen,* film sans grande prétention, gagne la sympathie par son atmosphère morale propre, exactement à l'opposé du film morbide de Peter Lorre. On aimerait voir surgir en Allemagne des œuvres qui, au lieu de les désorienter, aideraient les Allemands à retrouver l'expérience et les sources authentiques de la civilisation occidentale.

LES AUTRES CONTINENTS

Nous sommes enclins de considérer personnellement, comme les deux révélations de ce Festival, le film japonais *Le Bosquet* et le film réalisé en couleurs par Jean Renoir aux Indes : *The River.*

Quant au premier, il vaut surtout par le style de son récit, car le sujet est un fait divers emprunté à l'histoire du XII[e] siècle au Japon : un homme tué dans la forêt par un bandit qui venait de le ligoter pour abuser de sa femme. C'est un de ces films qui ne se racontent pas : il faut les avoir vus, pour ressentir la valeur poétique des images, pour s'émerveiller devant l'extraordinaire évocation d'une sorcière qui prête sa voix au mari assassiné afin qu'il puisse donner son témoignage sur l'événement (présenté quatre fois, à travers la vision particulière de chacun des témoins). De

THE RIVER, film de Jean Renoir, réalisé aux Indes.





Prix de l'O.C.I.C. : JOURNAL D'UN CURE DE CAMPAGNE
de Robert Bresson, d'après le roman de Georges Bernanos.

cette légende qui nous découvre un monde inconnu, une leçon d'humanité se dégage, d'autant plus précieuse qu'elle va à l'encontre de certains préjugés nationalistes japonais qui ont tellement pesé sur le passé de ce peuple.

Avec le film de Renoir, où la couleur joue un rôle dramatique éminent (nous tâcherons d'y consacrer une étude spéciale), nous nous trouvons également face à un monde inconnu et merveilleux, qui imprègne de son charme la vie de la famille britannique qu'on nous y décrit. Tiré d'un roman anglais, ce film possède une remarquable et originale construction, toute en nuances, caractérisée par le sens de la mesure si particulier à Renoir. Certaines scènes, comme la sieste qui précède la mort tragique de l'enfant, méritent d'entrer dans l'anthologie du cinéma. Le problème de l'adolescence qui s'ouvre à l'amour est traité avec la délicatesse d'un grand poète. Très beau et très grand film, auquel nous souhaitons la plus brillante carrière.

Sangre negra, réalisé par Pierre Chenal en Argentine, d'après le romain du noir américain Richard Wright, ne semble pas refléter les véritables aspirations du film argentin. *Angelica*, production brésilienne, techniquement correcte, est d'une faiblesse extrême du point de vue du scénario. Elle ne vaut pas le film supervisé par Cavalcanti, *Caiçara*, qui nous donnait de plus grands espoirs pour le cinéma brésilien.

Bien que présenté par l'Autriche, l'extraordinaire semi-documentaire de long métrage, *Aventure en Mer Rouge*, réalisé par le Dr. Hasse, appartient au fond au continent africain. Nous en reparlerons.

AUTOUR DU FESTIVAL

L'ambiance du Festival joue un rôle capital pour son succès. Nous avons ressenti, à ce sujet, une certaine décroissance de l'intérêt. Peut-être la faute en est-elle au caractère trop mondain qui amène au Lido maintes personnalités intéressées uniquement à l'aspect touristique ou de curiosité,

sans véritable amour du cinéma. Nous pensons qu'on serait bien inspiré de faciliter davantage la participation de véritables enthousiastes du bon film : animateurs de ciné-clubs locaux, éducateurs qui se servent du cinéma, critiques cinématographiques choisis non selon le tirage de leurs journaux, mais selon la place qu'ils consacrent à des études approfondies sur les films et sur le cinéma. A ce sujet, l'expérience de séances populaires données avec les films du Festival dans la ville ouvrière de Mestre, est excellente et à développer.

On aimerait aussi que les contacts avec les personnalités marquantes du cinéma mondial, présentes au Festival, soient plus faciles et mieux préparés, afin qu'on en profite davantage.

Le Patriarche de Venise, Mgr Carlo Agostini, a daigné, comme l'année précédente, célébrer une messe du cinéma à la cathédrale Saint-Marc et recevoir ensuite en audience spéciale les nombreux participants du Festival, présentés par le Dott. A. Petrucci, directeur général de la Mostra. Trois jours plus tard, il recevait les délégués du cinéma américain : l'actrice Irène Dunne et le vice-président pour l'étranger de la Motion Picture Association of America, John McCarthy. Il exprima à cette occasion à Irène Dunne sa satisfaction pour le témoignage du catholicisme qu'elle porte dans les milieux de sa profession.

Comme les années précédentes, un jury international constitué par l'Office Catholique International du Cinéma (O.C.I.C.) procéda à l'attribution du prix spécial de cette organisation. On lira plus loin le texte de la décision adoptée.

ANDRÉ RUSZKOWSKI.



St. Thomas Becket, Archevêque de Canterbury, héros de MURDER IN THE CATHEDRAL, pièce de T.S. Eliot, portée à l'écran par George Hoellering.



LA NUIT EST MON ROYAUME, de Georges Lacombe.

LE FILM POUR ENFANTS A VENISE

Cette année encore, pour la troisième fois, un festival du film pour enfants a précédé la Mostra Internazionale d'Arte Cinematografica, permettant la confrontation de la production dans ce domaine très particulier.

Il faut bien reconnaître que ce festival est le plus décevant de ceux auxquels il nous a été donné d'assister. Les films envoyés étaient si peu nombreux qu'il a fallu en retirer d'autres compétitions — documentaires, films d'art, etc. — pour arriver à meubler les huit séances prévues.

Si cette pauvreté avait été la conséquence d'une certaine indifférence à l'égard de la compétition de Venise, la situation aurait été déplaisante pour les organisateurs sans être tragique en soi. Mais tel n'est pas le cas : si la compétition fut pauvre, c'est vraiment parce que la production est insignifiante.

L'Allemagne retira les films inscrits, ne les jugeant pas dignes d'une compétition internationale, geste louable. La France n'envoya que *Jeannot l'Intrépide*. La Grande-Bretagne, ayant suspendu provisoirement sa production, dut se contenter de deux films, restes de l'ancienne production.

Le Jury ne put attribuer tous les prix dont il disposait et certains ne furent donnés qu'avec des réserves assez sérieuses.

Cette situation fut examinée sérieusement pendant les trois journées d'étude organisées par le *Centro Cattolico Cinematografico* et qui étaient spécialement consacrées à la protection de l'enfance. L'accent fut mis surtout sur l'appui à donner à la production. Car il est certain que, si l'idée du film pour enfants ne cesse de progresser, la production ne suit pas le mouvement, qui risque ainsi d'aboutir à une impasse.

Aussi longtemps que la notion du film pour enfants, en tant que production distincte des films de fiction ordinaires, ne sera pas reconnue par l'industrie elle-même et par les gouvernements, il sera difficile de trouver une base saine, permettant l'amortissement des capitaux engagés. C'est pourquoi il est urgent d'attirer l'attention des Etats, aussi bien celle des organisations internationales, gouvernementales et privées, sur l'importance du problème. Il faut en arriver à la création d'une cinémathèque internationale organisant à des conditions acceptables la circulation des films à travers tous les pays.

Pour atteindre ce but, il paraît nécessaire de réunir un congrès mondial où le problème du film pour enfants puisse être examiné dans son ensemble et avec toutes ses répercussions économiques et sociales. Ce même congrès devrait créer un organe international permanent chargé de poursuivre le travail.

A cette fin, et en conclusion des Journées d'études, un Bureau international du film pour enfants (en formation) fut nommé. M. Pront, de l'Institut « Film et Jeunesse », de La Haye, M. U. Sciascia, de l'*Ente dello Spettacolo,* de Rome, et le R.P. Lunders, du Secrétariat spécialisé de l'O.C.I.C. à Bruxelles, en ont accepté la charge. Son premier objectif sera, avec la préparation du congrès, la coordination des efforts dispersés à travers le monde, amenant tous ceux que la question intéresse : éducateurs, producteurs, dirigeants des groupements de jeunesse, filmologues à collaborer à la recherche d'une solution internationale permanente au problème du film pour enfants.

L. LUNDERS, O. P.





Walt Disney, Grand Prix du court métrage, photographié à Hollywood avec Robert Florey (qui tient un exemplaire de notre Revue dans sa poche), au milieu des « personnages » d'ALICE AU PAYS DES MERVEILLES.

DECISION DU JURY DE L'O. C. I. C.

Le Prix de l'Office Catholique International du Cinéma, décerné au film le plus capable de contribuer au progrès spirituel et moral, est attribué au film réalisé par Robert Bresson et produit par l'Union Générale Cinématographique : JOURNAL D'UN CURE DE CAMPAGNE, qui apporte aux hommes le plus profond et le plus mystérieux des messages, celui de la grâce triomphant des insuffisances humaines, et qui exprime dans un style cinématographique de haute qualité l'essentiel du livre de Georges Bernanos.

Le Jury tient en outre à souligner les mérites du film LA NUIT EST MON ROYAUME, témoignage d'espérance et de solidarité humaine.

Venise, le 10 *septembre* 1951.

Le Jury de l'O. C. I. C. UGO SCIASCIA (Italie), président; YV. DE HEMPTINNE (Belgique), J.-P. CHARTIER (France), M. ECHEGOYEN (Uruguay), B. RASMUSSEN (Danemark), membres.

PANORAMA MONDIAL

LES ÉDUCATEURS AMÉRICAINS FONDENT UN SECRÉTARIAT DU CINÉMA

Le Congrès interaméricain de l'éducation catholique, qui vient de tenir ses assises à Rio de Janeiro, a décidé de créer un Secrétariat du cinéma au service de la Confédération interaméricaine de l'éducation catholique. Ce secrétariat comprendra :

a) un Centre chargé de faciliter aux organisations affiliées à la Confédération les informations et les locations de films éducatifs et récréatifs ainsi que de tout matériel de projection à but pédagogique, de même que les recherches statistiques sur les établissements scolaires et paroissiaux qui en ont besoin ;

b) des correspondants dans les pays producteurs, chargés des relations avec les fournisseurs et des renseignements directs sur la valeur des films réalisés.

Le siège provisoire du Secrétariat a été fixé à Mexico.

Autriche

Le principal évènement dans le domaine du cinéma catholique autrichien est certainement la deuxième Semaine internationale du film religieux, organisée à Vienne du 22 au 29 avril par la Commission catholique du

DAS TOR ZUM FRIEDEN, film autrichien sur le pélérinage de Maria Zell.



cinéma et dont l'organisation a été de nouveau confiée aux mains expertes du Chanoine Dr. Karl Rudolf. Les films suivants ont été présentés au cours du Festival : le film américain Jeanne d'Arc *avec Ingrid Bergman, le film allemand de Harald Braun :* L'étoile qui tombe, *les films italiens* Antoine de Padoue *et* Ciel sur les marais (*Maria Goretti*), *ainsi que le film français primé par l'O.C.I.C. :* Dieu a besoin des hommes; *en outre a eu lieu la deuxième présentation mondiale du film de long métrage autrichien* La Porte de la Paix, *dû à Liebeneiner, déjà au programme en mars. On entendit dans le cadre du Festival plusieurs exposés, notamment du Professeur à l'Université de Vienne Léo Gabriel sur* Religion et culture, *du Dr. Reinert, de Zürich, sur* «La sainteté au cinéma», *de Mme Dr. Hübl sur* «Le film religieux et le public» *et du Dr. Plankensteiner, d'Innsbrück, sur* « La critique de films du point de vue catholique ». *Etaient prévues également une session des responsables diocésains du cinéma, une réception des cinéastes autrichiens et, pour terminer, une messe solennelle du cinéma à la cathédrale St-Etienne. Ce festival, qui a lieu tous les deux ans, est actuellement la plus remarquable manifestation du cinéma religieux dans les pays de langue allemande, et mérite comme tel, un grand intérêt.*

L'activité des catholiques dans le domaine du cinéma a par ailleurs fait un pas important : les avis de la Commission catholique du cinéma sont maintenant publiés dans une petite revue comportant un seul feuillet imprimé sous le titre « Revue des films ». Cette feuille, jusqu'ici simplement ronéotypée, pourra désormais être diffusée bien davantage et utilisée soit sous forme d'affiche soit sous forme de fichier. A la première page de la feuille sont indiqués, à l'occasion, les films ou les évènements cinématographiques importants.

PRESENTATION DU FILM

LA PORTE DE LA PAIX

C'est un événement important pour le cinéma catholique que la présentation du premier film autrichien catholique de long métrage Das Tor zum Frieden (La Porte de la Paix). *Le film est dû à l'initiative d'une femme, Léopoldine Kytka, qui a écrit le scénario et, quoique profane en matière de cinéma, a dirigé sa production. Elle avait fait à Maria Zell le vœu de consacrer un film à la Vierge. La firme productrice est la Société des Films Lambach, dont la direction spirituelle a été confiée au supérieur du couvent bénédictin de Lambach, Dr. Petrus Trefflinger.*

La base du financement a été constituée par les versements volontaires aux collectes faites à Maria Zell. L'intrigue, qui raconte le simple destin d'une famille de la vieille Autriche pendant deux générations en liaison avec le lieu de pélerinage de Maria Zell, sous forme d'une légende moderne, est centrée sur la basilique et la vénération des fidèles pour la Vierge. Le film, mis en scène par le Dr. Wolfgang Liebeneiner, comporte de célèbres vedettes comme Hilde Krahl, Paul Hartmann, Vilma Degischer, avec à leurs côtés les jeunes Ida Krottendorfer, Walter Ladengast, et beaucoup d'autres en qui s'incarnent des destins typiques et quasi-symboliques. Hilde Krahl joue le rôle d'une chanteuse qui perd la voix à l'annonce d'une mauvaise nouvelle et la retrouve par une prière intérieure, Hartmann et Degischer incarnent un couple de propriétaires hongrois, donc citoyens de la vieille Autriche, dont les évènements de la deuxième guerre mondiale font des réfugiés. Ladengast est un incroyant qui se convertit à la fin et prend la croix du pélerin. Mais Liebeneiner a placé la sainteté au centre de l'œuvre et, avec le minimum de dialogue, en utilisant sans cesse l'intrigue comme une trame, dégage la mystique de la foi et du culte marial. L'œuvre devient ainsi une sorte de légende qui se transforme peu à peu en hymne grâce aux beautés de l'église et à la présence des flots de lumière et des ombres mystiques, saisis par une caméra toujours mobile, en liaison avec la musique. Le film se termine par une montée finale qui en fait une œuvre de foi simple et pure, dans une grandiose procession aux flambeaux où l'on voit 6 000 fidèles, dont la vénération pour la Vierge devient l'apothéose du lieu sacré de Maria Zell, le Lourdes autrichien.

Par ailleurs un projet de nouveau film religieux, pour lequel existe déjà un scénario, vient d'être examiné, en liaison avec des personnalités importantes de la profession, au cours de la session d'été de la Commission catholique du cinéma, qui s'est tenue à Batschuns du 12 au 14 août. Il s'agit de la vie d'un célèbre saint viennois du siècle dernier. Klemens Maria Hofbauer.

INCIDENTS OCCASIONNES PAR LE FILM *LA PECHERESSE*

Le film allemand Die Sünderin (La Pécheresse) *a fait l'objet de protestations en Autriche. Ce film tourné en Allemagne par le metteur en scène Willi Forst, et qui avait déjà suscité dans ce pays une crise dans l'organisation professionnelle d'auto-contrôle des films et la démission des représentants des Eglises, a fait l'objet d'une réprobation unanime dans la presse autrichienne de toutes tendances. Le Syndicat des exploitants de salles a même dû alerter ses membres et a envisagé d'élever volontairement pour ce film la limite d'âge des spectateurs à 21 ans, proposition qui s'est heurtée au refus de la firme de distribution. Les propriétaires de salles craignent en effet que ce film soit le prétexte d'un relèvement légal et général de l'âge maximum des spectateurs en Autriche. Des membres du Gouvernement, ainsi que le candidat à la présidence, Dr. Gleissner, ont exprimé le regret que la constitution autrichienne n'offre aucune possibilité d'interdire la projection du film. Les Evêques de Linz ont lancé un appel dans lequel ils rappellent aux parents leur lourde responsabilité à l'égard de leurs enfants et s'adressent également aux directeurs de salles. Ils préconisent en outre l'adoption de mesures légales et invitent enfin les non-catholiques à collaborer avec les catholiques à la lutte en ce domaine. Egalement, à l'occasion des incidents au sujet de ce film, a été évoqué le problème de l'interdiction des contrats de distribution en blanc et par tranches.*

Mais ces projets n'ont pu avoir de suite jusqu'ici, pas plus que celui concernant la création par les exploitants de salles d'un organisme de contrôle bénévole, vu l'opposition des distributeurs, de sorte qu'il n'y a toujours aucun moyen de censure en Autriche.

En outre la Commission catholique du cinéma pour l'Autriche a déclenché, le 15 mars, le mouvement « Nous voulons de bons films » en demandant à tous les catholiques de s'engager, par une déclaration écrite, à boycotter les films mis à l'index par la Commission, et à aller voir autant que possible les films recommandés.

Ce mouvement a déjà recueilli plus de 250 000 signatures.

NOUVEL ESSOR DE LA PRODUCTION NATIONALE

La coupe « Sascha », qui chaque année est décernée en Autriche au film de meilleure qualité artistique et commerciale de l'année précédente, a été attribuée au film de Paula Wessely Vagabunden (*Vagabonds*). *D'une façon générale, il a manqué aux films autrichiens de ces derniers temps, même les plus*

WHITE CORRIDORS, de Pat Jackson.



ambitieux, soit une qualité artistique suffisante, soit un succès public indiscutable. Les spectateurs autrichiens manifestent un goût de plus en plus marqué pour les œuvres légères, ce qui encourage la production d'œuvres gaies ou de farces paysannes filmées avec plus ou moins de soin.

Toutefois, à la suite de l'aide financière nouvellement accordée par l'Etat, on assiste à un nouveau démarrage de la production autrichienne, qui était presque arrêtée jusqu'au printemps dernier. Douze films ont été présentés au cours du 1er semestre et une vingtaine d'autres sont actuellement en projet ou en cours de réalisation.

Le film d'Hans Hass Abenteuer im Roten Meer (Aventure en Mer Rouge), *qui doit être présenté à Venise, tient le milieu entre le récit et le documentaire sous-marin. On place de grands espoirs dans un film de Paula Wessely, tiré du livre connu de Paul H. Rameau (auteur de « Mazurka » et de « Waterloo-Bridge »), et réalisé par Emile E. Reinert, un Français originaire de Vienne qui a également mis en scène le film sur Strauss* Wien tanzt (Vienne danse). *Paula Wessely y incarne le célèbre personnage historique de l'impératrice Marie-Thérèse.* Nuit au Mont-Blanc, *tourné à l'Hafelakar, met en vedette Dagnar Rom, deux fois championne mondiale de ski, et Karl Hartl réalise à Graz un film policier avec Oskar Homolka. Citons en outre :* Verklungenes Wien (Crépuscule sur Vienne), Der fidele Bauer (Le paysan fidèle), Eva erbt das Paradies (Eve gagne le Paradis), Schwindel im Dreivierteltakt, (Vertige de la valse), Gangsterpremiere (Débuts de gangster), Tanz ins Glück (Le bonheur vient en dansant), *film en couleurs où l'on assiste au festival de Bregenz, sur le lac de Constance, Frühlingsstimmen* (Voix du printemps), *un film gai en couleurs.*

Dr. LUDWIG GESEK, Vienne

Cuba

PANORAMA HISTORIQUE DU CINEMA CUBAIN

Il n'existe pas à Cuba de production cinématographique sous la forme d'une industrie établie. De puissantes raisons d'ordre social, économique ou autres ont empêché la création d'une industrie cinématographique organisée et efficacement conduite, notamment l'absence d'un marché intérieur susceptible de garantir la rentabilité des films.

Pourtant on a fait du cinéma à Cuba avec toute la bonne volonté qu'exige cette activité, et malgré les multiples obstacles imposés à toutes époques par les circonstances, il n'est guère d'années où nos écrans n'aient vu passer au moins une production nettement cubaine.

Le fait le plus saillant, du point de vue historique, est que Cuba, pays non producteur, a été l'un des premiers pays d'Amérique à réaliser des films à des fins commerciales. Grâce à cet effort plus qu'à la qualité de la production, nous possédons une petite histoire cinématographique toute pleine de bonnes intentions.

Le cinéma national cubain vit le jour dans la ville de la Havane le 6 août 1913 quand la firme « Santos y Artigas » inaugura simultanément dans les deux théâtres « Politeama Grande » et « Politeama Chico » son premier film de long métrage : *Manuel Garcia*, réalisé par Enrique Diaz Quesada avec, comme acteurs, Evangelina Adams et Gerardo Artecona. Le film retraçait la vie d'un célèbre chef d'insurgés au cours de la guerre d'indépendance. Les deux théâtres ont été démolis et le passé a recouvert tout cela. Enrique Diaz, mort il y a plus de vingt ans, peut être regardé comme « le père du cinéma cubain ».

Ce premier film fut suivi de beaucoup d'autres dus à l'initiative des mêmes hommes : Pablo Santos et Jesus Artigas, qui exploitaient en même temps le cirque le plus célèbre qu'ait connu la République Cubaine. Conformément à cette loi générale qui semble régir toutes les industries cinématographiques naissantes, les thèmes traités se rattachaient à l'histoire de Cuba, aux problèmes sociaux, et illustraient les sujets alors à la mode. Mieux que toute autre explication, il suffira de citer les titres de quelques-uns de ces films : *La Manigua (Le maquis), El rescate del Brigadier Sanguily (La rançon du brigadier Sanguily),* un épisode historique; *La hija del policia (La fille du policier), El tabaquero de Cuba (Le marchand de tabac de Cuba), La careta social (Le masque social), La zafra o sangre y azucar (La récolte des cannes, ou sang et sucre). La brujeria en accion (La sorcellerie en action),* etc... Ces films furent interprétés par les personnalités les plus marquantes du théâtre

cubain, alors au comble de la popularité. C'est à cette époque que se situe une série de films à épisodes intitulée *El genio del mal* (*Le génie du mal*) réalisée par Estaban Ramirez. Ce producteur tourna également d'autres bandes semblables : *Frente a la vida* (*Face à la vie*), *Alto y fuego* (*Haut le feu*) et *Arroyito* (*Vie d'un personnage populaire à la campagne*).

Les années passèrent, amenant l'apparition de la seconde personnalité importante du cinéma cubain : Ramon Péon, qui présenta au théâtre « Campoamor », le 22 mars 1920, son premier film : *Réalidad*. Deux ou trois sociétés et plusieurs producteurs indépendants se disputèrent le premier rang de la production de films pendant la dernière décade du cinéma muet à Cuba. C'est ainsi que la « Flash-Films » produisit *Aves de paso* (*Oiseaux de passage*), *Casados de veras* (*Mariés pour de bon*), etc...; la B.P.P. Pictures tourna: *El veneno de un beso* (*Le baiser empoisonné*), *La Virgen de la Caridad* (*la Vierge de la Charité*) et quelques autres. Différents producteurs lancèrent des films tels que : *El amante enmascarado* (*L'amant masqué*), *Los apaches cubanos* (*Les apaches de Cuba*), *la Maldita* (*La maudite*), *La perla del mar* (*La perle de la mer*), *Entre dos amores* (*Entre deux amours*), *El caballero del mar* (*Le chevalier de la mer*), etc... A cette époque fut tourné, sous le patronage du gouvernement cubain, un film intitulé *El soldado Juan* (*Le soldat Juan*).

Avec *le Chevalier de la Mer*, film produit par Roman et Power, s'acheva à Cuba l'époque du cinéma muet. De cette époque date la vague des publications de cinéma « la Prensa » et « Liberty ».

Un grand succèe du scénariste de la radio Félix B. Caignet, dans la série d'aventures d'un détective chinois, donna naissance au premier film sonore cubain, intitulé *La serpiente roja* (*Le serpent rouge*) et réalisé par Ernesto Caparros.

L'introduction du son desservit, comme dans les autres pays, le progrès esthétique, et le cinéma cubain s'est contenté depuis lors de tourner inlassablement des sujets d'actualité, des types populaires et des airs musicaux à la mode. C'est ainsi que, mettant à contribution la célébrité d'un couple d'acteurs de théâtre et de radio, Federico Pinero et Alberto Garrido, l'on tourna pendant la décade suivante : *Sucedio en la Habana* (*Aventure à la Havane*), *El Romance del Palmar* (le film cubain qui a obtenu le plus grand succès commercial), *Mi tia de America* (*Ma tante d'Amérique*), *Estampas habaneras* (*Estampes havanaises*), *La ultima melodia* (*La dernière mélodie*), *Cancionero cubano* (*Chansonnier de Cuba*) et d'autres encore. Parmi ces œuvres il y a très peu de films à intrigue à proprement parler; ce sont plutôt des revues musicales plus ou moins romancées et comiques.

Dans un genre plus sérieux, encore qu'assez voisin du précédent, nous trouvons *Ahora seremos felices* (*Maintenant nous serons heureux*), *Siboney*, *Profugos* (*Fugitifs*), *La cancion del regreso* (*La chanson du retour*), *etc...* Et, essayant de donner une autre forme à la comédie, des films tels que *Yo soy el heroe* (*C'est moi le héros*) *Fantasmas del caribe* (*Fantômes de l'ogre*) et *Hitler soy yo* (*Hitler, c'est moi*). Ces deux derniers traitaient des sujets de politique internationale à base de propagande démocratique.

Parmi les metteurs en scène des débuts de l'industrie cinématographique nationale dominent, entre autres, les noms d'Ernesto Caparros, Ramon Peon, Raul Medina, Manuel Alonso, Manuel de la Pedrosa.

Ces dernières années, après une période de totale inactivité, le cinéma cubain a tenté de renaître de ses cendres, mais d'une façon sporadique, retombant sans cesse dans les œuvres musicales et les thèmes populaires du moment. Ainsi deux ou trois producteurs indépendants ont lancé des films comme *Escuela de modelos* (*Ecole de modèles*), *Musica, mujeres y piratas* (*Musique, femmes et pirates*), *Hôtel de Muchachas* (*Hôtel de fillettes*), *Rincon Criollo* (*Quartier créole*) et, constituant une exception, la tentative manquée de mettre à l'écan le célèbre roman cubain *Cecilia Valdes*, qui donna lieu à un film pauvre et médiocre.

L'œuvre saillante de cette nouvelle étape du cinéma national a été celle de Manuel Alonso *Siete muertes a plazo fijo* (*Sept morts à jour fixe*) d'après une nouvelle italienne, un sujet mince mais remarquablement réalisé avec la collaboration de techniciens étrangers.

Deux ou trois journaux d'intérêt national et une production périodique assez peu importante de courts sujets et documentaires complètent l'activité de notre cinématographie

La construction de quelques studios nationaux bien équipés, entreprise à laquelle le gouvernement a offert son appui financier, pourra donner à l'industrie cubaine du film la possibilité d'un grand avenir.

WALFREDO PINERA

France

Le palmarès du Festival de Cannes n'a pas fait une large place à la production française du début de l'année 1951. *Juliette ou la clef des songes,* œuvre de Marcel Carné, sur laquelle on fondait de grands espoirs a seulement recueilli une mention de consolation. Film incontestablement supérieur à la production courante, il développe un peu lourdement une sorte de conte philosophique assez irréel. Gérard Philipe y joue le rôle d'un pauvre employé qui découvre en rêve un pays dont tous les habitants ont perdu la mémoire. Malgré quelques très belles images et quelques bonnes idées, le film manque de légèreté et ne parvient pas à faire vraiment entrer le public dans le jeu.

Jacques Becker, qui semble s'être spécialisé dans la peinture ironique et légère mais authentique de la jeunesse d'aujourd'hui (avec *Antoine et Antoinette* et *Rendez-vous de juillet*) présentait à Cannes une remarquable comédie de mœurs : *Edouard et Caroline.* Cette œuvre pleine de finesse et moins superficielle qu'il ne pourrait paraître fait une spirituelle satire du snobisme bourgeois et décrit les heurs et malheurs d'un couple de jeunes mariés un peu bohêmes.

Le dernier film de Julien Duvivier, *Sous le ciel de Paris coule la Seine,* n'a pas été présenté à Cannes. C'est pourtant un film qui convient bien au public international. Film « unanimiste », il raconte simultanément diverses anecdotes en empruntant parfois quelques procédés au néo-réalisme italien (à la manière de *Dimanche d'août* d'Emmer). Toutefois l'auteur n'a pas joué complètement le jeu et sacrifie trop — surtout vers la fin — au goût du mélodrame que l'on prête au public. Le meilleur du film — et sa raison d'être — restent la présentation d'images de Paris souvent attachantes et l'évocation de la vie de ses quartiers et de ses petites gens.

Sans laisser d'adresse de Le Chanois est aussi l'occasion d'une présentation de Paris, mais cette fois sur un thème unique : celui de la brève et touchante aventure d'une petite provinciale (rôle remarquablement tenu par Danièle Delorme). Elle a été séduite par un journaliste qui lui a promis le mariage et elle vient à Paris avec son bébé pour l'épouser. Ses pérégrinations dans Paris à la recherche du journaliste introuvable font tout le sujet du film. La déception progressive de cette jeune femme naïve et aimante, la gentillesse du chauffeur de taxi (Bernard Blier) qui la prend en pitié et la sauve du désespoir, font de *Sans laisser d'adresse* un film plein d'humanité.

Les premières armes, premier film du scénariste René Wheeler, mérite une mention spéciale à cause des difficultés rencontrées par son exploitation commerciale. Le film a été présenté par le *Cinéma d'essai* (cette salle gérée sous le contrôle de l'*Association française de la critique* et qui présente des films qu'on n'a pas l'occasion de voir dans les circuits commerciaux ordinaires). C'est le récit partiellement autobiographique de la vie cruelle qui est faite aux jeunes apprentis jockeys. Le film est dur comme la réalité qu'il décrit, mais sans parti pris, sans noirceur systématique. C'est une sorte de témoignage très bien réalisé sur le problème humain de ces enfants soumis à un dressage féroce et exploités par des personnages douteux. On ne peut manquer de se demander après la projection si l'on a le droit de sacrifier leur jeunesse (physiquement et moralement) à « l'encouragement de la race chevaline » et au divertissement des turfistes.

Nous n'insisterons pas sur *Olivia,* mis en scène par Jacqueline Audry, réalisatrice d'un incontestable talent qui a atteint la célébrité en mettant en film les œuvres de Colette. *Olivia* est l'adaptation du roman du même nom. Il était possible, quoique délicat, d'aborder la question des « amitiés particulières » qui peuvent naître entre élèves et maîtresses d'un pensionnat de jeunes filles. Mais la description à l'écran d'un pensionnat où ce genre d'amitiés est érigé en système d'éducation est insupportable et déplaisant.

Jean Grémillon qui nous a donné des films aussi remarquables que *Le ciel est à vous* et *Lumière d'été* vient de présenter *L'étrange Madame X* dont le scénario, romanesque jusqu'à l'invraisemblance, n'est certainement pas digne du talent du réalisateur.

L'équipe formée par le réalisateur Yves Allégret et le scénariste Jacques Sigurd nous a valu les exemples extrêmes de films «noirs» de ces dernières années : *Une si jolie petite plage* et *Manèges.* L'incontestable talent de ces deux auteurs ne peut être mis en cause, mais on pouvait regretter l'impression déprimante et désespérée qui se dégageait de leurs films. Le dernier en date — *Les miracles n'ont*

lieu qu'une fois — n'est certes pas un film optimiste; son mérite pourtant, si on le compare aux œuvres précédentes, c'est de ne pas choisir pour personnages des spécimens de l'humanité la plus vile et la plus veule. Deux personnages seulement dans ce film : deux étudiants (Jean Marais et Alida Valli) qui s'aiment et veulent se marier. Mais nous sommes en 1939; elle est italienne, il est français; la guerre les sépare, la vie les marque l'un et l'autre. Ils se retrouvent après onze ans de séparation pour constater qu'on ne recommence pas un premier amour — qu'on peut seulement essayer d'en vivre un autre. Drame qui n'a rien d'exceptionnel à notre époque, vécu par des êtres ni meilleurs ni pires que ceux que l'on rencontre tous les jours. *Les miracles n'ont lieu qu'une fois* est un film extrêmement intéressant par la technique de son récit qui n'emprunte rien aux procédés dramatiques habituels mais parvient à construire une durée par des moyens proprement cinématographiques.

J.L. TALLENAY.

LOUIS JOUVET EST MORT

Le théâtre, mais aussi le Cinéma français ont perdu un de leurs plus grands maîtres avec la disparition de Louis Jouvet, dont les différentes créations à l'écran ont porté l'image dans le monde entier.

Par une curieuse coïncidence, Jouvet fut surpris par la mort au moment où il répétait sur la scène de son Théâtre (Athénée) une pièce tirée du roman de Graham Greene « La puissance et la gloire », dont le sujet est profondément chrétien. Le Révérend Père Laval, Dominicain, qui fut son conseiller ecclésiastique pour cette réalisation, l'assista également durant ses derniers instants et célébra la messe des obsèques à l'église Saint-Sulpice. Des foules innombrables de Parisiens, parmi lesquelles de très nombreuses personnalités officielles et artistiques ont assisté à l'émouvante cérémonie

La Revue Internationale du Cinéma **s'associe pieusement à l'hommage rendu au grand artiste disparu, et exprime à la famille et aux collaborateurs cruellement éprouvés par cette disparition, ses plus sincères condoléances.**

Grande-Bretagne

La situation économique de l'industrie cinématographique continue à préoccuper les milieux professionnels britanniques. Le producteur incrimine le distributeur et tous deux incriminent l'exploitant de salles. Ce dernier se plaint de la taxe sur les spectacles qui ôterait tout intérêt à son activité. Le distributeur affirme que la loi sur les quota grève ses bénéfices trop lourdement et le producteur menace de fermer ses studios si sa part des recettes n'est pas augmentée.

Un fait est certain. Il n'y a que 4 500 salles de cinéma en Grande-Bretagne, contre 16 880 aux U.S.A. Il est donc évident que les films anglais ne peuvent être amortis par le seul marché national s'ils doivent être réalisés avec des moyens comparables à ceux d'Hollywood. Comme les marchés extérieurs sont pratiquement fermés, il semble que le cinéma anglais soit amené à restreindre considérablement son rendement.

On a objecté aux producteurs anglais le montant excessif de leurs frais généraux. Leur réponse est que les services administratifs, la location très onéreuse des studios et du matériel exigent des débours considérables avant même qu'on ait tourné un seul mètre de pellicule.

Il est vrai que le Syndicat des Techniciens s'est prononcé en faveur d'une réduction des dépenses. On relève dans le vœu qu'il a adressé à la Chambre de Commerce en 1949 : « Il est nécessaire que l'esprit d'économie se répande dans le personnel de l'industrie cinématographique, et qu'à cette fin soit entrepris un examen serré des frais administratifs et généraux... Il faut proscrire cette extravagante multiplication des « reprises » lors du tournage, et tous autres fignolages inutiles... Des mesures doivent être prises en vue d'un contrôle plus sévère des locations et achats de matériel, accessoires et costumes dans les studios privés ».

De son côté, l'Association britannique des producteurs de films indépendants, dans un mémorandum adressé à la Chambre de Commerce, note « que le loyer exigé du producteur, eu égard au montant général des dépenses, doit être regardé comme excessif et qu'on

peut se demander si les sociétés propriétaires de studios fixent leurs prix en fonction de la demande, ou si ceux-ci reflètent équitablement les prix de revient actuels. Les principaux studios sont astreints à maintenir un personnel supplémentaire qui ne peut être imputé qu'au chapitre du « personnel auxiliaire ». Ceci, joints aux facteurs déjà évoqués, alourdit beaucoup le budget de ces studios ».

Une autre grave menace pour le cinéma britannique est constituée par les films, de plus en plus nombreux, tournés en Angleterre par des sociétés américaines avec des vedettes et un personnel américains. Comme les buts de ces productions ne sont guère d'ordre artistique, mais qu'elles visent seulement à libérer des crédits destinés à l'Amérique, le fait apparaît aux Anglais comme quelque peu choquant. D'autant plus que le cinéma britannique est certainement plus compétent que tout autre s'il s'agit de présenter au monde l'atmosphère et la vie anglaises sous leur vrai jour.

Ce fait donne lieu à de regrettables malentendus tels que celui qui s'est produit au sujet du film The Mudlark *où Irène Dunne incarne la reine Victoria, et qui a été choisi pour la Présentation annuelle au Roi. Il est d'usage que les cinéastes américains et anglais bénéficient alternativement de l'honneur de présenter un film à cette occasion. C'était cette fois-ci le tour de l'Angleterre. Il est donc déplorable qu'on ait pu choisir en cette circonstance, pour des raisons d'ordre purement commercial, un film qui ne répond pas aux exigences nationales requises, même si l'on tient compte du fait que l'initiative de cette manifestation, destinée à venir en aide aux artistes nécessiteux du cinéma anglais, appartient à un Américain, Mr. Joseph Breen.*

REVUE DES FILMS

Le film le plus important du moment est sans contredit Les Contes d'Hofmann, *une monumentale tentative d'art pour l'art, que tous les critiques s'accordent d'instinct à qualifier de « spectacle épuisant ». Conscients du succès obtenu par le ballet des «* Chaussons Rouges *», Powell et Pressburger ont essayé de pousser plus loin encore le mélange de ballet, d'opéra, de décors et de surréalisme, mais la réussite n'est pas totale. Aucun repos n'est laissé au spectateur : il lui faut voir, entendre et réfléchir simultanément à un tel point que l'esprit se rebelle. Massine, Helpmann et Moira Shearer se partagent la vedette comme dans «* Les chaussons rouges *», mais le film est décevant sur bien des points, dont le moindre n'est pas le maquillage de scène imposé aux danseurs de ballet. Ce procédé, admissible dans «* Les chaussons rouges *» puisque le ballet y était un véritable spectacle de plateau à l'intérieur du film, n'est plus à sa place dès qu'on identifie l'opéra ou le ballet avec le film lui-même. En outre le doublage de quelques-uns des acteurs principaux par des chanteurs invisibles est absurde et malséant.*

La meilleure des œuvres britanniques récentes est The Browning Version. *Adapté d'un pièce par Terence Rattigan, réalisé par Anthony Asquith et splendidement joué par Michael Redgrave dans le rôle principal, c'est là un film réconfortant quant au talent de nos cinéastes, qu'il s'agisse du scénariste, du metteur en scène ou des acteurs. Il traite de l'histoire d'un maître d'école qui perd sa propre estime et sa confiance en lui-même et les retrouve grâce à l'amitié d'un jeune garçon qui lui fait cadeau d'un exemplaire de la traduction de «* l'Agamemnon *» par Browning.*

Les studios d'Ealing, désirant poursuivre les succès obtenus par La lampe bleue, Whisky à gogo *ou* Noblesse oblige, *n'y ont pas tout à fait réussi avec* Pool of London, *réalisé par Basil Dearden et produit par Michael Balcon. L'action se situe dans le quartier des docks, dans ce coin de la Tamise, près de London Bridge, qu'on appelle «the Pool of London ». Malgré les ressources qu'offrait le sujet sur le plan humain, et le jeu consciencieux de Bonar Colleano, René Asherson, Moira Lister et d'un acteur originaire des Antilles, Earl Cameron, le film manque de peu la vraie réussite, sans doute à cause des faiblesses du scénario.*

Dans le genre comique, Mr. Drake's Duck (Le canard de M. Drake) *est une bluette où l'on voit un canard pondre un œuf d'uranium, ce qui permet à deux Américains, Douglas Fairbanks et Yolande Donlan, de se divertir autour d'une cour de ferme anglaise.* Traveller's Joy (Les joies du voyage) *est l'adaptation assez faible d'une comédie de théâtre sur des touristes anglais et sur leurs difficultés monétaires en Suède, le tout joué par Googie Withers et John Mc Callum.* Night without stars (Nuit sans étoiles) *promène Nadia Gray et David Farrer dans une région non identifiée du midi de la France. Dans* The Adventurers

(Les aventuriers), *Jack Hawkins, Peter Hammond, Dennis Price et Siobhan Mc Kenna participent à une expédition pour rechercher des diamants en Afrique du Sud. Aucun de ces quatre films n'a d'intérêt. Ils se contentent de combler avec plus ou moins d'agrément la durée du programme.*

Tom Brown's Schooldays (Tom Brown à l'école), *une transcription du livre bien connu de Thomas Hughes, ne manque ni d'atmosphère, ni de tension dramatique. Les extérieurs ont été tournés à l'Ecole de Rugby. Avec John Howard Davies, qui joue bien malgré son type un peu trop efféminé pour le personnage robuste qu'était en fait Tom Brown, et Robert Newton dans le rôle du puissant Dr. Arnold, on retrouve ici les deux tiers de l'équipe d'acteurs qui fit le succès* d'Oliver Twist.

Il faut signaler une série de petits films dus à des groupes indépendants. Ha'penny Breeze (Un brin de vent), *une courageuse tentative faite par trois jeunes gens pour tourner un film sans argent, sans répondant et hors de tout studio, avec pour tout bagage une extraordinaire confiance en eux-mêmes et la conviction qu'ils avaient quelque chose à dire, n'a reçu ni des critiques, ni des exploitants l'appui qu'il mérite. On y raconte l'histoire de quelques soldats démobilisés qui rendent la vie à un village de pêcheurs de la côte du Norfolk malgré le scepticisme et l'expérience de leurs anciens. Le film a le mérite d'être sincère et de mettre à l'écran un village anglais typique.*

The Undefeated (Les invaincus), *un documentaire sur la rééducation des invalides de guerre, et* Out of True (Hors de la vérité), *un film sur les maladies mentales, patronné par le Gouvernement et brillamment joué par Jane Hylton, méritent également d'être mentionnés.*

Captain Hornblower R.N., *production anglo-américaine avec Gregory Peck, Robert Beatty et Denis O'Dea, est la version filmée et amplifiée du célèbre personnage de fiction créé par C.M. Forrester.* Pandora's Box (La boîte de Pandore), *autre film anglo-américain avec James Mason et Ava Gardner, raconte une aventure du « Hollandais volant » et met en valeur des côtes espagnoles fort bien photographiées.*

Produit par les studios d'Ealing, The Lavender Hill Mob (La bande de Lavender Hill) *avec Alec Guiness et Stanley Holloway, est une comédie fantastique dans le style de* Kind Hearts and Coronets (Noblesse oblige). *D'Ealing aussi nous vient* The man in the White Suit (l'Homme au costume blanc). *comédie satirique : un homme invente un tissu qui rend les objets insalissables. Contre lui se liguent à la fois les industriels qui craignent de voir ainsi diminuer leurs profits, et les ouvriers qui redoutent de tomber en chômage. Alec Guiness, dans le rôle de l'inventeur du costume blanc insalissable, montre une fois de plus qu'il est le meilleur acteur britannique de composition.*

Ken Annakin a réalisé Hotel Sahara, *avec Peter Ustinov, Yvonne de Carlo et David Tomlison. Cette comédie, dont l'humour est typiquement britannique malgré son sujet international. met en scène un tenancier d'hôtel qui s'arrange, durant la campagne d'Afrique, pour contenter tous les occupants successifs : Italiens, Anglais, Allemands et Français.*

A George Hollering, un producteur et réalisateur autrichien maintenant naturalisé anglais, revient l'honneur d'avoir le premier tenté, avec Murder in the cathedral (Meurtre dans la cathédrale), *la mise à l'écran d'une pièce moderne en vers. L'auteur de la pièce, T.S. Eliot, a exprimé sa satisfaction de cette adaptation, remarquable à maints égards. Lui-même ancien directeur d'une des meilleures salles spécialisées de Londres, celle de l'Academy, M. Hoellering, n'a pas hésité, malgré les aléas financiers de l'opération, à miser ainsi sur le public cultivé qu'attirent surtout les films étrangers des salles d'exclusivité. On a d'ailleurs pu lire dans le n° 3 de cette Revue un article d'Ivo Iarosy où sont développées les vues de ce réalisateur sur la production de qualité.*

FILMS RELIGIEUX

C'est une tentative unique en son genre que représente la version cinématographique de Behold the Man (Ecce homo) *un « Jeu de la Passion » monté depuis quatre ans, pendant les deux dernières semaines de Carême, par deux prêtres du diocèse de Westminster. Le film, qui présente le Christ depuis son entrée à Jérusalem, le Dimanche des Rameaux, jusqu'à sa mort sur la Croix, le Vendredi Saint, respecte l'élévation spirituelle de l'œuvre scénique, tout en permettant de cadrer à propos les personnages. Il a été*

tourné aux studios de Twickenham par des professionnels, mais les acteurs, à commencer par le prêtre qui incarne le Christ, sont des amateurs anonymes de la troupe « les Compagnons de la Croix ».

En un certain sens, ce film marque un retour à la technique du cinéma muet. En effet on n'y entend pas les paroles des acteurs; le texte, emprunté aux différents Evangiles, est utilisé comme un commentaire, sur un fond de musique discrète, mais expressive. Ceci permet de préparer aisément des versions du film en diverses langues. Il en existe déjà trois, en anglais, français et italien; cette dernière a été présentée récemment au Saint-Père, lequel a loué cette tentative, dont l'intérêt hautement spirituel est incontestable.

De plus modestes efforts d'inspiration religieuse ont donné naissance au film The Master Calleth Thee (Le Maître t'a appelé) *réalisé par Andrew Buchanan pour une organisation religieuse qui travaille à susciter des vocations féminines. Cette bande qu'on projette hors commerce dans tout le pays serait susceptible d'exportation à l'étranger.*

L'Institut catholique du cinéma prépare une œuvre de long métrage sur le congrès du centenaire de la restauration de la hiérarchie catholique en Grande-Bretagne. Le film présente les manifestations du centenaire en évoquant l'histoire du catholicisme anglais depuis la Réforme. Il utilise des décors et des personnages réels ainsi que des éléments relatifs à la vie des catholiques en Angleterre au cours des cent dernières années, montrant ainsi leur contribution au bien général. Cette œuvre sera comprise dans la participation catholique au Festival de Grande-Bretagne.

COURS DE CINEMA

L'Institut catholique du cinéma a également inauguré une série de conférences sur le cinéma. On espère éveiller ainsi l'attention des autorités universitaires sur la nécessité de reconnaître la place et l'influence du cinéma dans la vie moderne. Les conférences, organisées pour l'Association des Ecoles confessionnelles, ont eu lieu dans un foyer universitaire de Londres. La première série de douze cours, traitant des données classiques du film, a été suivie de deux autres séries de même importance, consacrées à l'étude des mécanismes de la production cinématographique et à la méthode pour juger un film à proprement parler.

Parmi les conférenciers figurent Miss Freda Bruce-Lockhart, critique de cinéma bien connue; L'Hon. Mrs. Bower, dont on connaît l'activité dans le cinéma pour enfants; W.J. Igoe, critique de théâtre et de cinéma; Ian Dalrymple, producteur et réalisateur, Andrew Buchanan et J.A.V. Burke. Les conférences ne paraissent pas avoir reçu toute l'attention qu'elles méritent de la part de la presse catholique, quoiqu'elles représentent en ce moment le seul effort positif en Angleterre pour contre-balancer l'influence du communisme dans les milieux d'enseignement cinématographique.

L'œuvre des militants catholiques dans le cinéma demeure lourde et ingrate à l'heure actuelle. Sa nécessité et ses mérites apparaîtront au cours de la génération future, mais peut être sera-t-il alors trop tard.

J.A.V. BURKE.

Japon

La mise à l'honneur de *Rasho Mon* (*Le bosquet*) lors du récent festival de Venise vient d'attirer l'attention sur le cinéma japonais, le plus significatif des pays d'Orient. Avant la guerre, le Japon produisait 450 à 500 films par an. Son rythme actuel est voisin de 150, ce qui le place au troisième rang mondial après les Etats-Unis et l'Inde qu'il dépassait naguère. Trois compagnies, dont les huit studios se trouvent presque tous dans le sud de l'île de Hondo, se partagent cette production. Le prix de fabrication est modique et le niveau artistique généralement fort médiocre.

Les 4.000 salles que possède le pays, très fréquentées, pratiquent l'importation massive de films américains. Le public goûtant relativement peu le comique dans les films nationaux, ceux-ci consistent principalement en des drames tirés des légendes ou de l'histoire des siècles anciens, avec leur accompagnement ordinaire de duels au sabre. Les films japonais exaltent volontiers les vertus des ancêtres et le sentiment national. Ceci est vrai à plus forte raison des œuvres de guerre — on a pu voir en Europe un curieux film sur les « Bakas » (pilotes d'avions-suicides) — et des œuvres qui, sous l'impulsion de réalisateurs formés à l'étranger, cherchent à promouvoir le progrès matériel et social.

Italie

La production italienne pour 1950 n'aligne pas moins de 112 films, trop, peut-être, pour pouvoir prétendre dans l'ensemble à un niveau élevé, compte tenu notamment des nombreuses bandes comiques réalisées sans préoccupations artistiques excessives de la part des producteurs et metteurs en scènes et docilement accueillies par le public. On trouve cependant parmi ces films diverses confirmations de la valeur et de la vitalité persistante du mouvement italien axé sur le réalisme; et il ne manque pas non plus de ces œuvres assez nombreuses de qualité moyenne qui ont battu, elles aussi, la concurrence étrangère. En ce moment le public italien préfère, parmi ces films moyens, *L'Ange dans la foule* et *Vie de chien*, *Les hors-la-loi* et *Cœurs sans frontières* à tout autre film américain, anglais ou français de même genre; c'est aussi que ces films moyens sont fortement imprégnés de l'inépuisable saveur réaliste du film italien actuel.

De *François, jongleur de Dieu* (les Fioretti de St François d'Assise) et de *Stromboli*, on a déjà assez parlé dans ces colonnes mêmes pour qu'il soit nécessaire de mettre encore une fois l'accent sur les profonds retentissements spirituels et les effets lyriques de la technique particulière à Rossellini, sur la valeur de l'interprétation d'Ingrid Bergmann (dans le second de ces films) et surtout sur la fidélité du metteur en scène, dans « les Fioretti », à cette conception révolutionnaire du récit par l'image, qui rompt avec toutes les méthodes traditionnelles et qui du reste avait été déjà largement mise en œuvre dans *Païsa* et dans *Le miracle*. Pour ces films et pour les autres œuvres présentées au Festival de Venise, et déjà connues du public, on pourra se reporter à d'autres chroniques.

De Sica, depuis les désormais célèbres *Voleurs de bicyclette* a présenté *Miracle à Milan*. Cette œuvre est assurément la plus importante de ces derniers mois et nous sommes curieux de connaître l'écho qu'il rencontrera à l'étranger après les innombrables polémiques qu'il a suscitées en Italie. Ce film, qui prendra figure parmi les meilleurs classiques du cinéma, tire parti et souffre à la fois des significations idéologiques qu'on y trouve à chaque instant : la presse de toutes nuances s'est, en fait, emparée de ce film, y trouvant une critique du monde capitaliste et une révolte contre les idéaux sociaux actuels en vue « d'un monde meilleur ». Un tel monde, si l'on en croit des opinions que je rapporte par conscience professionnelle, serait, bien sûr, nettement orienté vers l'Est. Quand on a fait la part de la publicité faite par les journaux à l'aide de ces arguments, les uns pour, les autres contre le film (et ceci pourrait bien être le véritable avantage qu'en retire de Sica), il est clair que le « monde meilleur » décrit dans *Miracle à Milan*, s'il n'est pas celui de l'égoïsme et de l'absence de charité (auquel personne ne désirera jamais appartenir), n'est pas non plus celui du travail forcé dans les mines. Les « mendigots » de de Sica n'ont, à vrai dire, aucune envie de se fatiguer plus ou moins spontanément; ils aiment jouir quotidiennement du spectacle peu coûteux d'un coucher de soleil. Quand ils cherchent leur paradis, c'est au ciel et non sur la terre; ils croient au miracle, aux bons esprits de l'autre monde, non aux forces aveugles de la terre, et répondent à tous les soufflets, à toutes les méchancetés, par la bonté, non par la dynamite. Ils appartiennent donc, quoique dise ou même qu'ait voulu le metteur en scène, a une humanité plus idéaliste qu'attachée aux biens matériels. C'est pourquoi je trouve dans ce film, en dépit des contradicteurs éventuels, un profond sens chrétien.

C'est une autre œuvre de grand mérite, voisine des *Voleurs de bicyclettes* par certains des problèmes angoissants qu'il pose, que *Le chemin de l'espérance*. On y raconte l'aventure d'immigrants clandestins frappés de mille infortunes et pourtant invinciblement attachés à leur instinct de conservation et à leur confiance en des lendemains plus sereins. Cette œuvre est peut-être la plus émouvante de Germi après le net succès commercial d'*Au nom de la loi*.

A la suite de *Ciel sur les marais*, Genina a réalisé *Le lierre* : comparé au précédent, ce film présente des qualités formelles moins égales et une intrigue plus lâche. La même faiblesse, due aux défauts du scénario et des dialogues, se retrouve dans le second film de Léonide Moguy, *Demain sera un autre jour*, qui traite le thème du suicide et fait suite à son œuvre plus réussie *Demain il sera trop tard*.

Parmi les nombreux autres films, nous rappellerons *Première communion* (titre français : *L'honorable M. Dupont*), présenté avec

succès par Blasetti au Festival de Venise, et *Naples millionnaire*, brillant exemple de film réaliste comique, mis en scène par Eduardo de Filippo, avec la participation de l'acteur Toto, qui y effectue une de ses meilleures créations au cinéma et fait ainsi la preuve de ses possibilités; car la douzaine de films dont il est la vedette démontre trop souvent le mauvais goût des producteurs et metteurs en scène qui l'utilisent. *Cronaca di un amore* (Histoire d'une idylle) d'Antonioni, et *Le brigand Mussolino* de Camerini, ont été présentés et couronnés à Montevideo, le premier pour la mise en scène et le second pour la photographie. Le début du documentaire d'Antonioni fait ressortir une mise en scène de premier ordre, qualités que je ne trouve pas au même degré dans *Dimanche d'août*, le premier long métrage d'Emmer. Dans l'un et l'autre film, le réalisme des milieux décrits est parfois excessif : le premier verse dans les effets de la littérature noire, notamment à

PEPPINO ET VIOLETTA.





L'équipe technique de Maurice Cloche tourne au Vatican des scènes de PEPPINO ET VIOLETTA.

la fin, tandis que le second passe parfois la mesure et tombe souvent dans la vulgarité.

Dans *Persiennes closes*, Luigi Comencini poursuit son enquête sociale, consacrée tantôt aux gamins de la rue (*Défense de voler*). tantôt aux criminels (un documentaire sur l'asile de fous d'Aversa). Le film a obtenu un solide succès également grâce à la valeur de l'interprétation, spécialement celle d'Eleonora Rossi.

Laissons enfin de côté le monceau des autres films plus ou moins commerciaux, plus ou moins artistiques, et venons-en au premier film de Malaparte, *Christ interdit*. Il y a là tous les défauts et les qualités des ouvrages de cet écrivain, qui a indéniablement du talent et qui, pour obtenir le succès, ne regarde pas aux moyens employés.

Ce film, plutôt ambigu dans ses intentions comme dans ses conclusions, comporte quelques scènes réussies, mais l'éloquence des personnages étouffe parfois l'élément visuel. Le sujet ne laisse pas d'être suggestif : c'est l'histoire, située dans le climat de l'après-guerre, d'un homme qui veut expier pour les autres en répétant le geste du Christ.

MARIO VERDONE.

Nouvelle-Zélande

La situation du cinéma en Nouvelle-Zélande est clairement établie par un rapport gouvernemental de 1949, où l'on trouve notamment les conclusions d'une commission d'enquête constituée à la suite de la plainte d'un exploitant indépendant. Celui-ci se déclarait dans l'impossibilité de procurer de bons films à sa clientèle du fait de la concurrence des chaînes d'exploitation.

La commission d'enquête avait devant elle un vaste champ d'investigation. Elle devait se prononcer sur les effets du régime de monopole en matière de propriété des salles; dire si le contrôle de celles-ci devrait demeurer le fait de personnes de nationalité néo-zélandaise; s'il était sage de distribuer des films à des exploitants indépendants; si la législation en vigueur permettait la projection commerciale des meilleurs films; enfin, s'il convenait d'envisager une production nationale. Les conclusions de la commission d'enquête font autorité. Elle siéga pendant quinze jours et entendit quarante-et-une personnes : éducateurs, distributeurs, exploitants, représentants des ciné-clubs, etc. Nous lui empruntons la plupart de nos propres conclusions.

Les films produits en Nouvelle-Zélande sont ou des films réalisés à la demande du gouvernement par des équipes travaillant pour lui, ou des courts métrages de fiction tournés par de petits producteurs indépendants, surtout pour le compte de firmes commerciales. Ceux-ci sont, en comparaison avec ce qui se produit au-delà des mers, de bonne qualité. Mais il n'a été produit jusqu'ici qu'un ou deux films à scénario de long métrage. Aussi la Nouvelle-Zélande dépend-elle de ses importations dans ce domaine; voici des chiffres :

— Année 1947-1948 : Britanniques : 54; Etats-Unis : 281; Continent européen : 17.

— Année 1948-1949 : Britanniques : 66; Etats-Unis : 290; Continent européen : 12.

— Année 1949-1950 : Britanniques : 73; Etats-Unis : 320; Continent européen : 12; Australie : 2.

La législation de 1928 a établi un quota destiné à la projection des films britanniques, stipulant que 20 % au moins des films à scénario exploités doivent être britanniques. Au cours de ces dernières années, cependant, la production britannique, n'a pas permis d'atteindre ce quota, et le pourcentage le plus élevé fut celui de 1948-1949 (17,9 %).

Distribution et exploitation s'opèrent en Nouvelle-Zélande selon les normes habituelles; la plupart des grandes compagnies ont leurs agences de distribution sur place. Cependant il existe un Office de l'Industrie du Film constitué en 1939. Bien que non reconnu par l'Etat, celui-ci est pourvu de fonctions arbitrales, conseille tout le commerce cinématographique et dresse une politique d'ensemble. La commission d'enquête a recommandé son maintien et conseillé qu'il reçoive un statut officiel, tout en suggérant qu'il soit composé de façon légèrement différente.

Les deux principales chaînes d'exploitation sont *Kerridge-Odeon* (132 salles) et *Amalgamated Theatres* (47 salles). Elles contrôlent à elles deux toutes les principales salles des villes d'une population de plus de 5.000 habitants. Cependant, il existe aussi 294 exploitants indépendants, installés dans les petites villes ou les banlieues des grandes cités, ainsi que 97 circuits. Ceux-ci projettent irrégulièrement par le moyen du cinéma ambulant. Il a été avancé que le monopole, au moins jusqu'à un certain point de développement, pourvoit à une projection rapide et dans des salles appropriées des films les meilleurs. *Il a été établi clairement que le niveau de confort des salles est le plus élevé à travers le monde de langue anglaise, et le prix des places le plus bas.* Pour l'année 1945-46, on a calculé qu'il existait 64.482 places payantes à moins de 1 shilling 6 pence, 151 926 à 1 sh. 6, 43 179 à 2 sh., 14 409 à plus de 2 sh. et que 36 965 771 spectateurs versèrent 2 933 417 livres.

La commission d'enquête recommanda le maintien du système de distribution et d'exploitation, sauf à éviter une extension accrue des monopoles. De ce point de vue, le *British Films Act* de 1948, qui limite le contrôle d'une seule personne ou compagnie à 200 salles, fut considéré comme l'exemple à suivre, à la différence près qu'en Nouvelle-Zélande ce chiffre devrait être fixé beaucoup plus bas.

Il fut révélé que J. Arthur Rank possède la moitié des intérêts du groupe *Kerridge-Odeon*, et la 20th. Century les trois-quarts des actions de *Amalgamated Theatres*. La commission d'enquête exprima le ferme avis qu'aucun autre groupe étranger ne devrait être autorisé à prendre des intérêts financiers dans l'exploitation en Nouvelle-Zélande, cela afin de s'assurer des garanties contre une

exploitation de propagande et contre des possibilités de choix trop restreintes.

Les représentants de l'Office de l'Industrie du Film déposèrent des conclusions relatives aux films de 16 mm. qui, eûssent-elles été acceptées, auraient entravé sérieusement l'œuvre des ciné-clubs et autres sociétés d'éducation. La commission s'en est tenue à recommander des mesures de protection de l'industrie contre une concurrence déloyale.

Au sujet du système de distribution, la commission d'enquête suggère que les indépendants puissent faire plus rapidement leur choix parmi les films rejetés par les deux chaînes et que soient renforcés les moyens de défense de l'exploitant contre la location obligatoire de plusieurs films (*block-booking*).

Les meilleurs films ont-ils leur chance ? Toutes facilités raisonnables leur sont accordées à présent, a estimé la commission d'enquête. Le problème de la diffusion des films de langue étrangère est lié au goût du public de qualité. Le discernement de celui-ci doit toutefois être encouragé. De ce point de vue, l'*Institut du Film de Nouvelle-Zélande* a entrepris une œuvre méritoire, à laquelle la commission recommande au gouvernement d'accorder tout son encouragement.

La censure accorde trois sortes de visas : films pour adultes seulement; recommandés plus particulièrement pour adultes; pour tous. Plusieurs autres systèmes furent soumis, dont aucun ne fut retenu. Cependant, il fut souligné que les parents devraient tenir compte des classifications de la censure. Une mise en garde particulière fut formulée au sujet des films de terreur, et il fut suggéré que l'œuvre de la censure devrait s'étendre à tout l'appareil publicitaire.

Le rapport confirme que la Nouvelle-Zélande est généralement bien pourvue en matière de distribution et de commodités offertes au spectateur.

J. C. REID

Vue du Cinéma « The Regent » dans une petite ville de Nouvelle-Zélande, Palmerston North. (27.270 habitants).



U. S. A.

Au moment — fin du premier trimestre 1951 *— où sont écrites ces notes, la production d'Hollywood n'offre, à considérer les trois récents mois, que peu d'œuvres dignes d'être prises en considération par cette revue. Le contraste est frappant avec l'excellente production de fin* 1950 — Boulevard du Crépuscule, Eve, Harvey, Born yesterday, *toutes œuvres de divertissement significatives. Mais il s'en faut que l'année soit close, et il n'y a donc pas lieu de désespérer.*

Six films américains dignes d'attention ont été projetés à New-York depuis janvier : The magnificent Yankee (*M.G.M.*), You're in the Navy now (*Twentieth-Century Fox*), Fourteen hours (*de la même compagnie que le précédent*), Father's little dividend (*M.G.M.*), The brave bulls *et* Five (*tous deux de la Columbia*).

Les mieux réussis techniquement — mise en scène et photographie — sont Fourteen hours *— conçu à partir d'un fait-divers newyorkais vieux d'une dizaine d'années — et* The brave bulls, *une étude sur un matador en proie à la peur. L'un et l'autre films sont de style néo-réaliste.* Five *leur est techniquement inférieur, mais le thème — les conséquences d'une explosion atomique — est d'un intérêt exceptionnel.*

La représentation étrangère n'est guère meilleure. Les Britanniques n'ont soumis à New-York, pendant la même période que deux films de quelque intérêt : Les Contes d'Hoffmann *et* Scott de l'Antarctique. *Du côté français, il faut signaler le film lauréat de l'O.C.I.C.,* Dieu a besoin des hommes. *De l'Italie, rien de remarquable.* Le Miracle, *de Rossellini, qui a commencé sa carrière à New-York le* 12 *décembre, a fait l'objet d'une dénonciation retentissante du cardinal Spellman, demandant aux catholiques de s'abstenir de voir un film dans lequel il voit « un méprisable affront à tout chrétien » et « une insulte à la femme italienne ». Mais nous y reviendrons.*

Parmi les films américains déjà mentionnés, The magnificent Yankee *se penche, avec une sentimentalité appuyée, sur les dernières années du défunt Oliver Wend Holmes, qui fut le plus haut magistrat des Etats-Unis, et qui est incarné par Louis Calhern. Ann Harding joue le rôle de l'épouse. Le couple vécut une vie conjugale exemplaire. L'intérêt du film réside dans la lumière qu'il jette sur un grand juriste américain de haute réputation mondiale.*

Au cours d'une longue carrière, Henry Hathaway a rarement montré une maîtrise plus grande que dans Fourteen hours, *film qui relate un suicide commis, après un long temps d'hésitation et des tentatives de sauvetage, du haut d'une fenêtre de Manhattan. John Paxton a réécrit ce fait-divers, ne l'altérant qu'en vue d'éviter toutes poursuites judiciaires. Richard Basehart joue le principal rôle. Il demeure perché à sa fenêtre de bout en bout. Mais la caméra explore les rues, les foules, et certaines scènes sont d'une vérité hallucinante. Le commentaire social des vues de foule, par la cruelle indifférence qu'elles révèlent, est plus éloquent que toute parole. Richard Basehart communique ses sentiments par les seules ressources d'un visage terrifié et de mouvements de torse. Paul Douglas est convaincant en policeman qui s'efforce à détourner de son projet le candidat au suicide.* Fourteen hours *est une expérience à retenir et un film à ne pas manquer.*

La camera n'est pas moins éloquente dans The brave bulls, *qu'a mis en scène Robert Rossen d'après un roman de Tom Lea qui porte le même titre. En outre, elle se conjugue avec la bande sonore, particulièrement avec la partition musicale, comme une symphonie interprétée par un maître du pupitre. Les scènes de tauromachie furent filmées au Mexique, et là furent aussi enregistrées les réactions de la foule. L'exactitude réaliste et documentaire de ce film est à louer. Mal Ferrer — qui joue le docteur nègre à peau blanche qu'on a pu voir dans* Lost boundaries *— interprète ici le toréador idolâtré par la foule, puis hué par elle, quand la peur s'empare de lui. Remarquable dans l'arène, il ne parvient guère à rendre son personnage psychologiquement plausible. Le metteur en scène doit partager cette responsabilité. Cette défaillance gâche un grand film. Il faut signaler Anthony Quinn, fort bon dans le rôle du manager, et une nouvelle venue, svelte, blonde, saisissante, du nom de Miroslava. Il sera intéressant de savoir comment le film sera accueilli en Espagne et au Mexique.*

Outre celle du sujet même — la planète dévastée à la suite de l'emploi de la bombe

atomique, comme nous l'avons dit — l'originalité de Five *est d'être un film produit, écrit, dirigé par un seul auteur, Arch Oboler, qui tourna dans sa maison et dans sa ferme, aux environs montagneux de Los Angeles. Son film manque malheureusement d'imagination comme d'espérance. L'interprétation — des inconnus — manque, elle, de distinction. Le thème est nourri d'une allégorie indirecte. En effet, deux seulement des survivants subsistent à la dernière image : un homme et une femme, qui sont aussi les « bons » de l'histoire, et qui, peut-on croire, repeupleront la planète, pour le plus grand bien de celle-ci. Les trois autres personnages, ceux dont se débarrasse l'auteur, sont plutôt des « méchants ». La technique n'est pas sans crudité ni maladresses. Quoi qu'il en soit, l'œuvre mérite d'être vue en raison même de ce qu'il entre d'inhabituel, presque de provocant, dans le sujet comme dans le thème.*

You're in the navy now *et* Father's little dividend *sont des comédies. La première est hilarante. Henry Hathaway a donné à cette farce — des marins d'eau douce font la chasse au sous-marin — un rythme ultra-rapide de bout en bout. En tout cela la part la plus belle a été faite à l'humour absurde. Ajoutez que la manière engageante de Gary Cooper s'est rarement mieux affirmée.* Father's little dividend *— une suite à* Father of the bride, *film qui fut projeté en France sous un titre traduit littéralement :* Le père de la mariée *— ne manque pas de drôlerie non plus. Spencer Tracy y peint les joies et les anxiétés de l'art d'être grand'père d'une manière peut-être exagérée, mais assurément comique.*

En dépit d'une critique généralement enthousiaste à New-York, Dieu a besoin des hommes *n'a connu qu'une pauvre carrière au* Paris. *En règle générale, les films religieux, sauf ceux de veine populaire —* Going my way, *par exemple — ne touchent qu'un public limité. A plus forte raison dans le cas d'un film étranger, et d'une telle nature. Il est déprimant d'observer que les œuvres étrangères dépourvues de ces éléments de sensation dont pourrait s'emparer la publicité ne touchent pas même le public auquel elles sont destinées. En vérité, cet état de choses amène à réfléchir tristement sur la mentalité d'un peuple qui se veut culturellement éveillé. Qui plus est, dans le cas de* Dieu a besoin des hommes, *on peut déceler une certaine indifférence, voire de l'hostilité à l'égard d'un film qui traite sérieusement du catholicisme.*

En contraste avec cette indifférence, l'Eglise a mené à New-York une campagne vigoureuse contre le Miracle *de Rossellini. Le cardinal Spellman accompagna la condamnation du film des commentaires suivants : « Si le droit est à présent si faible et si inapproprié qu'il ne puisse trancher un cas pareil, alors, en présence d'une situation désespérée, il appartient à tous les citoyens bien-pensants* (right thinking) *de s'unir en vue de modifier et de renforcer les statuts fédéraux et ceux de l'Etat de New-York, de sorte que personne ne puisse profiter matériellement de l'exploitation du blasphème, de l'immoralité et du sacrilège ».*

Le Board of regents *de l'Etat de New-York, qui contrôle la censure du même Etat de New-York, retira alors le visa accordé par ladite Censure. La carrière américaine du* Miracle *était terminée, du moins à New-York. La question est aujourd'hui devant les tribunaux. Juridiquement, il s'agit de savoir si le* Board of regents *(le «comité des gouverneurs» pourrait être la traduction) a le droit de retirer le visa des censeurs, qui sont eux-mêmes une branche du département de l'éducation de l'Etat de New-York.*

La campagne contre le Miracle *eut un double effet. Celui d'abord de remplir le* Paris. *Les recettes dépassèrent les estimations les plus optimistes de l'exploitant. Plus tard, à Los Angeles, l'archevêque Francis J. Mc Intyre se garda de toute déclaration de guerre, et le film connut, au* Monica, *une carrière sans gloire de deux semaines. En second lieu — ce qui est plus important — la cause de la plus sévère censure épousée par le cardinal Spellman, — cause appuyée sur une action législative, le cas échéant — provoqua une tempête de protestations. En particulier, des pasteurs protestants — dont certains professeurs de théologie des universités de Columbia et de Princeton — demandèrent si qui que ce soit est en droit de déterminer, dans le cadre constitutionnel garantissant la liberté religieuse, ce qui est et ce qui n'est pas un sacrilège. Leur voix trouva de l'écho.*

La controverse s'est, pour le présent, apaisée. Elle rebondira sans doute avec une violence accrue quand les tribunaux auront rendu leur sentence touchant la légalité ou l'illégalité de la décision du Board of regents.

THOMAS M. PRYOR

LA REVUE
INTERNATIONALE
DU CINEMA

Présente ...

TRANSPORTEURS INTERNATIONAUX

LE GRAND PAVOIS DU CINÉMA FRANÇAIS

[redacted]

[redacted]

DANS LE NUMÉRO 11 DE LA

REVUE INTERNATIONALE DU CINÉMA

VOUS TROUVEREZ

DES ARTICLES SUR

L'HISTOIRE, LES TENDANCES, LES RÉALISATIONS

du

Cinéma de Langue Allemande

présentés, selon la formule de notre Revue par les auteurs les plus compétents d'Allemagne, d'Autriche et de Suisse



En outre :

★ Un article de Claude RENOIR sur le film de Jean RENOIR **THE RIVER.**

★ Un fragment de dialogue du même film.

★ La rubrique d'Henri AGEL, destinée aux Educateurs.

★ Un compte rendu du « Carrefour » sur le Cinéma au Congrès mondial de l'Apostolat des Laïcs à Rome.

★ Le Panorama mondial, par nos correspondants habituels.

Le Gérant : J. DEWAVRIN.

Imprimé en France — Les Ets ARAC - PARIS.